د. نهاد إبراهيم

موسوعة النقد السينمائى

تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة

الجزء الثالث



دار العلوم للنشر والتوزيع

دكتورة/نهاد إبراهيم

موسوعة النقد السينمائى
تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة

الجزء الثالث

دار العلوم
للنشر والتوزيع

موسوعة النقد السينمائي – تشكيل الوعي عبر القوى الناعمة
الجزء الثالث
دكتورة/ نهاد إبراهيم
الطبعة الاولى : يناير ٢٠١٦
التنسيق الداخلي : رفعت حسن سيد
دار العلوم للنشر والتوزيع
ص . ب : ٢٠٢ محمد فريد ١١٥١٨
هاتف : ٠١٠٦١١٦٠٩٨٨ – ٠١١٤٤٧٦٤٠٠٠
الموقع الإلكتروني : www.dareloloom.com
البريد الإلكتروني : daralaloom@hotmail.com
Facebook.com/dareloloom
Twiter : @dareloloom
جميع الحقوق محفوظة
رقـم الإيداع : ٢٠٨٦١ / ٢٠١٥
الترقيم الدولي : ٩٧٨-٩٧٧-٣٨٠-٤٦٢-٦

دار العلوم للنشر والتوزيع

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لاتعبر بالضرورة عن رأى **دار العلوم للنشر والتوزيع**

يمنع نسخ أو استعمال أى جزءٍ من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافى والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو بأية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر

إلى

أمى

التى علمتنى احترام العلم

نهاد إبراهيم

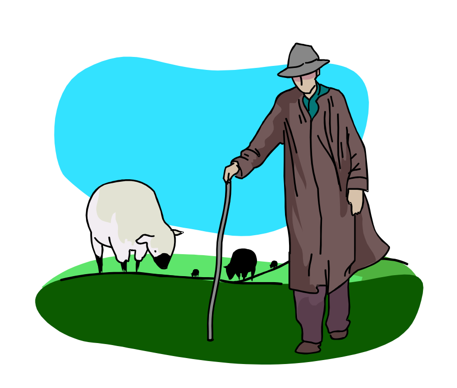
السبب فى انتشار الجهل

أن من يملكونه

متحمسون جدا لنشره!!

الكاتب الأمريكى

فرانك كلارك



مقدمة

لا أعرف ماذا أكتب فى مقدمة أرشيف مقالاتى السينمائية. لقد قلت معظم ما أريد هناك. حقيقة الأمر أننى لا أكتب على الأوراق، بل إننى أتكلم معها وتكلمنى. لم يحدث أبدا أننى اخترت فيلما لأتكلم عنه ومعه، إنه هو الذى يختارنى، ينادينى، ينجح فى إضاءة مساحة ما داخلى. لو أضيئت انتهى الأمر.

من يقرأ مقالاتى سيعرفنى؛ أما ما لن يعرفه أحد فهو قيمة الأستاذ رجاء النقاش رحمه الله فى نفسى. قيمة عظيمة راقية لم ولن أكنها لأحد مطلقا. يوما ما استقبلنى هذا الناقد الكبير الذى يؤرخ للنقد العربى بما قبله وما بعده فى مكتبه بمجلة الكواكب، وكان يرأس تحريرها سنوات طويلة. قابلته بمساعدة من الله ومن سكرتيرته الخاصة التى لا أعرفها من قبل، وكنت ومازلت أحبها كثيرا وأتذكرها بكل خير، ومن كل قلبى أتمنى أن يكرمها الله عنده خير تكريم بعدما انتقلت إلى جواره لتنعم بصحبته الجليلة منذ سنوات طويلة. يومها قابلت الأستاذ رجاء الذى لم أقابله من قبل واستقبلنى بكل ترحاب واحترام، وجلس يقرأ مقالى الذى أحضرته معى بناء على نصيحة سكرتيرته المخلصة. ظل يقرأ بكل هدوء وروية دقائق طويلة مرت على نفسى شهورا!!!!!!!.. وعلى الفور وبدون أدنى سابق معرفة ولا وساطة وافق الأستاذ رجاء أن أكتب للمجلة مقالات نقد سينمائى أسبوعية من الخارج، وأفرد لى مساحة كبيرة ينالها كتاب كبار بعدما يتخطون الأربعين من عمرهم ويزيد، وأنا التى لم أتجاوز فى هذا الوقت عامى السادس والعشرين بعد. إنه ناقد يفتش عن النقد. عالِم يتلهف على العلم. فنان يفرح بالفن.

بسبب تضارب عملى الجديد فى الكواكب مع الجريدة العربية التى كنت أتعامل معها، اقترحت عليه كتابة مقالاتى تحت اسم مستعار، ووافق الأستاذ رجاء على الفور من حيث المبدأ؛ لأن سر عظمته الحقيقية أنه كان نبعا للإنسانية بمعنى الكلمة. واقترحت عليه اسم "الآنسة كاف" على اسم رواية مصطفى أمين التى أحبها كثيرا. وفعلا سارت الأمور على هذا النحو أياما وأسابيع وشهورا. فقد كنت ومازلت أراعى الله وضميرى فى كل خطوة وأجتهد قدر الإمكان إيمانا بأن الله لا يضيع أجر من أحسن عملا. وأخيرا انفك ارتباطى مع الجريدة العربية وخسرت العائد المادى، لكنى تحررت وكسبت واحدة من أجمل الهدايا التى لم أتوقعها على الإطلاق فى حياتى! لقد فاجأنى الأستاذ رجاء بمداعبة لطيفة دسها فى قلب مقالى النقدى التحليلى للفيلم الأمريكى "أميستاد/ Amistad" بمجلة الكواكب يوم ٢٩ ديسمبر ١٩٩٨، وإذا بى أفتح المجلة لأجد إشارة خاصة من أسرة التحرير فى برواز بلون مختلف عن بقية الصفحة يقول بالنص: "أين ذهبت الآنسة كاف؟يبدو أن الآنسة

كـاف ربنـا هـداها فـى رمضـان؛ فقـررت أن تكشـف عـن شخصـيتها الحقيقيـة بعـد أن حيرتنـا وجعلتنـا نضـرب أخماسـا فـى أسـداس طـوال الشـهور الماضـية، ومنـذ ظهورهـا علـى صـفحات الكواكـب.. ابتـداء مـن هـذا العـدد سـوف تكتـب الآنسة كاف باسمها الحقيقي: نهاد إبراهيم"..

مـرت سـنوات ووفقنـى الله وحصـلت علـى درجـة الماجسـتير منتصـف عـام ٢٠٠١، ولـم أجـد غيـر الأسـتاذ رجـاء أشـركه فـى لحظتـى، وأرسـلت إليـه رسالة خاصة مع المقال تقول:

"السيد الأستاذ/ رجاء النقاش

أرجو ان تكون دائما فى صحة جيدة.

مرفق مع هذه السطور صورة من شهادة لمجرد العلم فقط.

فالتشجيع والإرادة يولدان الشجاعة.."

وللمـرة الثانيـة يفـاجئنى الناقـد الكبيـر بتهنئـة فـى قلـب الصـفحة، وكأنـه استشـعر رغبتـى فـى أن يعـيش معـى حالـة مـن الاعتـراف بفضـل الله تخصنى، والآن أصبحت تخصه هو أيضا.

فـى حيـاتى قابلـت الأسـتاذ رجـاء ثـلاث مـرات.. الأولـى فـى التعـارف، والثانيـة اسـتدعانى فيهـا بشـكل مفـاجىء أثـار فضـولى ونصـحنى نصـيحتين عميقتـين التزمـت بهمـا طـوال حيـاتى. نصـحنى أن أترفـق فـى مقـالاتى بـأفلام السـينما المصـرية قلـيلا. يـدرك هـو أننـى صـريحة ولا أجامـل أحـدا مهمـا حـدث؛ لأن مسـئولية تثقيـف وتشـكيل فكـر وذوق القـراء فـى عنقـى أمـام الله أهـم مليـون مـرة مـن أى شـىء آخـر. لقـد استشـعر كـم أنـا غاضـبة مـن تلويـث عقـول الشـعب المصـرى، وكـم أنـا حزينـة علـى أحـوال السـينما المصـرية وأمجادهـا الرفيعـة! مسـتحيل أن يطلـب منـى وهـو الناقـد الصـريح تغييـر رأيـى؛ وإنمـا طلـب منـى شـيئا مـن الترفـق وتشـجيع أى بـادرة أمـل مهمـا كانـت؛ لأن السـينما المصـرية علـى حـد تعبيـره مريضـة بمـا يكفـى. النصـيحة الثانيـة هـى التركيـز أيضـا علـى إبـراز معلومـات عـن العمـل الفنـى والعـاملين فيـه بـأى شـكل مـا بخـلاف القـراءة النقديـة التحليليـة. وقتهـا نظـرت إليـه نظـرة صـمت طويلـة فهمهـا وقـال لـى: "أعـرف جيـدا أن الناقـد يتمنـى ولـو كلمـة زيـادة ليعبـر عـن رأيـه، لكـن مهمـة تثقيـف القـارى مسـئوليتنا أيضـا بكـل الطـرق. لا تفترضـى أن كـل النـاس تعـرف أن فلانـا هـو أشـهر نجـم فـى العـالم وجنسـيته كـذا. مهمتـك كتابـة المعلومـة متكاملـة، مـن يعرفهـا يتأكـد منهـا ومـن لا يعرفهـا سـيعرفها، وأنـا متأكـد أنـك سـتجيدين توزيـع المعلومـات داخـل المقـال بمـا يخـدم الرؤيـة التحليليـة فـى المقـام الأول فـى مـتن السـياق المكثـف المتماسك."

منـذ هـذا اليـوم وأنـا أسـير علـى الـدرب ولا أحيـد عنـه أبـدا؛ لأن النصـيحة الأخيـرة وسـعت مـن مـداركى الشخصـية علـى كافـة المسـتويات، وعلمتنـى أدقـق فـى البحـث أكثـر ولا أتململ أكثـر وأكثـر. مـن هنـا تحتـل مجلـة الكواكـب مكانـة خاصـة جـدا داخلـى لمـا لهـا مـن ذكريـات منقوشـة علـى جـدران قلبـى، ارتبطـت بتشـجيعى وبـث الثقـة بروحـى ومـلء نبـع الفرحـة بـالفن الجميـل إلى ما لا نهاية.

أقـول ذلـك إلـى الأسـتاذ رجـاء النقـاش رحمـه الله ولنفسـى ولكـل مـن يحـاربون المواهـب ويكرهـون العلـم ويسـتهينون بـالفن. كـم مـن أقـلام اغتيلـت بـدون أى ذنـب اللهـم إلا معاقبتهـا مـن نفـوس مريضـة بغيضـة مهلكـة لا تعـرف

قيمة الحياة ولا تريد لغيرها أن يتنفس!!!

نهاد إبراهيم

٢٠١٦

"The Lord Of The Rings: The Fellowship Of The Ring /مملكة الخواتم"

و"عصابات نيويورك/ Gangs Of New York"

و"شيكاغو/ Chicago"

ثلاثة نماذج سينمائية كاشفة لسيكولوجية المجتمع الأمريكى المهيمن

برغم كم التوتر والإحباط الذى أصاب الشعوب من جراء أحداث العراق المؤسفة، فإننا حاولنا أن ننفض عنا غشاوة هذه الحالة القاتمة بالبحث عن مشاركة إيجابية، بما يتناسب مع أدواتنا وأدوارنا المتاحة من خلال قنوات تحليل الفن السينمائى. من هذا المنطلق اخترنا ثلاثة نماذج سينمائية لا تتعلق بالحروب مباشرة، بل تتعلق بسيكولوجية المجتمع الأمريكى السادى وقهر الإعلام ومفهوم توظيف القوة المطلقة عامة إذا توفرت آلياتها اللانهائية. تتميز النماذج السينمائية الثلاثة المختارة "مملكة الخواتم: ملحمة فرسان الخاتم/ The Lord Of The Rings: The Fellowship Of The Ring" و"عصابات نيويورك/ Gangs of New York" و"شيكاغو/ Chicago" بالتنوع فى لغاتهم السينمائية المستخدمة والأيديولوجيات والرؤى البصرية والإطارات الزمنية والفكرية المحيطة، ما بين عالم السحر والغيبيات الذى يفتح قنوات اتصال موثقة مع الواقع، ولغة الواقعية الصريحة المصحوبة بكم لابأس به من العنف الزائد، والدراما الموسيقية التى تحمل مفارقات مضحكة غاية فى القتامة منتهجة ضربات الكوميديا السوداء اللاذعة المريرة. كما أن أهم ما يجمع بين هذه النماذج الثلاثة على اختلافها الظاهرى تاريخ إنتاجها الحديث، واشتراك توجه خطابها الفكرى فى نزع أدوات الزينة المزيفة عن الرأس المدبر للنفس البشرية عامة والمجتمع الأمريكى بصفة خاصة، لتحل أسر الخديعة الكبرى التى تأمل فى تغييب المتلقى عن العنف الأمريكى المتأصل والمتنوع فى مظاهره ومخالبه المخبأة ببراعة.

منذ أصدر المؤلف البريطانى جى. آر. آر. تولكين J. R. R. Tolkien (١٨٩٢ – ١٩٧٣) الجزء الأول من ثلاثية ملحمة السحر والخيال "مملكة الخواتم/ The Lord Of The Rings" عام ١٩٥٤، انتقلت عدوى السحر داخل هذا الكتاب لتصيب معدل نجاحه المدوى فى كل مكان. لقيت الأجزاء الثلاثة رواجا أدبيا ليس له مثيل فى أنحاء العالم، وبلغ عدد قرائه فى كافة أنحاء الكرة الأرضية ما يفوق مائة مليون قارىء. كما وجدت هذه الملحمة الأدبية ترحيبا واسعا من النقاد المتخصصين، لدرجة أنهم قالوا إنه لم يظهر إلى الوجود ملحمة رائعة تمتلك كل هذه الأركان من القوة والإبداع منذ عصر شوسر الشهير إلا "مملكة الخواتم". سرت هذه الثلاثية كالعاصفة بين محبيها لتشعل خيال القراء المتعطش إلى الخيال والسحر فى كل مكان كامتداد لأدب التراث الشعبى الرائج، وقد صنف النقاد هذا المؤلف أثناء عقد الستينيات من القرن الماضى كواحد من أهم وأكمل كلاسيكيات الأدب فى العصر الحديث. لهذا لم يكن غريبا أن تنافس سلسلة هذا العمل المتوالية بقوة شديدة على لقب أفضل كتاب صدر فى المائة عام الماضية. حتى أن الجريدة البريطانية الشهيرة "لندن صنداى تايمز/The London Sunday Times" قسمت قراء الأدب فى العالم أجمع إلى فريقين.. الفريق الأول هو الذى استمتع بالفعل بقراءة ثلاثية

"مملكة الخواتم"، أما الفريق الثانى فهو الذى فى طريقه للاستمتاع بقراءة هذا العمل الأدبى البديع. بالطبع لا يمكن للسينما العالمية أن تدع كنزا ثريا مثل ملحمة تولكين تمر بسلام من بين أصابعها هكذا، دون أن تنال حظها من صفوة رحيق زهرة الفن والنجاح والربح. لكن السؤال هو كيف يمكن تحويل هذه الثلاثية إلى عمل سينمائى، وهى التى تقدم عالما شديد الغموض والإبهار من الإنس والجان والعفاريت والسحرة والمحاربين ومجتمعات خيالية بعينها بمواصفات خاصة؟ منذ سنوات طويلة أقدمت السينما العالمية على اقتحام محاولة أولى لتقديم هذا العمل عبر الوسيط السينمائى المرئى، وذلك من خلال فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "مملكة الخواتم/ The Lord Of The Rings" إنتاج عام ١٩٧٨ فى زمن لم يتجاوز مائة وإحدى وثلاثين دقيقة. قام بإخراجه رالف باكشى وكتب له السيناريو بيتر إس. بيجل، وقد حصل هذا الفيلم فى تقديرات النقاد على متوسط ثلاث نجوم. لكن ماذا تفعل ثلاث نجوم أمام عمل أدبى ناجح بهذا الشكل؟! معنى هذا التقدير أن العمل الأدبى استطاع أن يتفوق كثيرا على العمل السينمائى الذى لم يستطع منافسته بشكل متكامل. لهذا انتظرت السينما العالمية عقودا طويلة ليتجرأ أحد الفنانين على مجرد التفكير فى تقديم هذه الثلاثية عبر وسيط الأفلام الروائية الطويلة، لما يحتاجه هذا العمل من إمكانات بشرية وتكنولوجية ومادية وفكرية ضخمة بالفعل.

فى تحد مسبوق أعلن المخرج والمنتج والسيناريست النيوزيلندى بيتر جاكسون عام ١٩٩٨ أنه سيقتحم عالم ثلاثية "مملكة الخواتم"، ليقدمها فى ثلاثة أجزاء سينمائية إنتاج مشترك أمريكى نيوزيلندى بما لا يخالف العمل الأدبى. أثار ذلك الخبر ضجة كبرى فى الأوساط السينمائية بسبب جرأة المشروع فى حد ذاته، وإقحام المخرج نفسه داخل سباق من نوع خاص أمام النجاح الأدبى الساحق والمستمر التى حققته ثلاثية الملحمة أدبيا. لكن فيما بعد اتضح أن المخرج بيتر جاكسون أذكى مما تصور الكثيرون، عندما تعامل بأمانة مقصودة قدر المستطاع والمتاح مع المصدر الأدبى الأصلى. ومن ثم حوّل نجاح العمل الأدبى من خصم عنيف يصعب عليه أن يقهره، إلى صديق مرشد مسالم وفى يسانده بقوة فى نجاحه السينمائى الكبير الذى تحقق بالفعل عند عرض الجزء الأول من هذا الفيلم. وهو ما تأكد عمليا من خلال إقبال الجمهور على مشاهدته فى كل مكان، أو من خلال كم الجوائز الضخم الذى رشح لها الجزء الأول من الفيلم أو التى حصل عليها فعليا. منذ هذه اللحظة قاد بيتر جاكسون على مدى ثلاثة أعوام ويزيد فريق عمل ضخم يضم أكثر من ألفين وأربعمائة شخص، ليقوموا باختيار وتصوير المواقع المناسبة والموحية فى كافة أنحاء نيوزيلندا. كما حشد جاكسون أيضا جيشا فنيا متنوعا فى كافة المجالات الفنية ليكونوا معا طاقما فنيا متفاهما يتكلم لغة سينمائية موحدة، يضم خبراء ديجيتال ومصممى أسلحة العصور الوسطى وفنانى النحت وخبراء فى اللغة ومصممى ومنفذى الملابس والماكياج، بالإضافة إلى ممثلين متنوعى الجنسيات وطاقم عمل يتكون من ستة وعشرين ألف شخص، تكاتفوا جميعا بأدوار مختلفة لتحقيق هذا الحلم السينمائى الجرىء. جاء عام ٢٠٠١ ليحصد بيتر جاكسون وجيشه الفنى ثمار ما اجتهدوا فيه بصدق، ويظهر إلى الوجود الجزء الأول من الملحمة بعنوان "مملكة الخواتم: ملحمة فرسان الخاتم/ The Lord Of The Rings: The Fellowship Of

The Ring"، وهو نفس عنوان الجزء الأول من مؤلف تولكن الأدبى، على أن يعرض الجـزء الثـانى بعنـوان "البرجـان/The Two Towers" والثالـث بعنـوان "عـودة الملك/The Return Of The King" من هذه الملحمة السينمائية الساحرة تباعا فى العامين التاليين. وقد تحقق نصف هذا الحلم الطموح بالفعل بظهور الجزء الثانى ونجاحه الكبير متفوقا على الجزء الأول من ناحية الإبهار البصرى.

يمكننا تصنيف فيلم "مملكة الخواتم: ملحمة فرسان الخاتم" أنه فرجة سينمائية مبهرة، وهذا لا يعنى أننا أمام عمل ضعيف دراميا. لكنه يتميز ببناء درامى لا يبرز مدى عمقه وقيمته إلا ببلوغ مستوى الكادر السينمائى مجملا وتفصيلا لغة راقية؛ لأننا أمام عمل يعتمد على عالم الفانتازيا ومغامرات السحر ومطاردات الخيال ومخلوقات غريبة مبتكرة مثل مجتمع الهوبتس، أو مخلوقات معترف بوجودها على سطح الأرض، لكنها غير مرئية مثل الجنيات والعفاريت وما شابه. هنا تكمن صعوبة هذا الفيلم المتشعب، وهى نفس الصعوبات التى تواجهها مثل هذه النوعية من الأعمال، نذكر منها أقرب مثال وهو فيلم "هارى بوتر والحجر المسحور/ Harry Potter And The Sorcerer's Stone" ٢٠٠١ والجزء الثانى "هارى بوتر وغرفة الأسرار/ Harry Potter And The Chamber Of Secrets" ٢٠٠٢. يطرح السياق الدرامى لهذا العمل إشكالية فلسفية هامة تعقد اختبارا شديد الخطورة للنفس البشرية عندما تتساءل: ماذا لو تصادف وأصبحت المالك الوحيد لخاتم القوى المطلقة لتدير هذا الكون؟؟

دخلنا بأقدامنا وأيدينا وقلوبنا عالم الفانتازيا وخوارقه ونحن مهيأين الآن لتقبله والتعامل معه، وهو ما يحيلنا مباشرة إلى بناء فنى ليس عميقا بالمنظور الأحادى، ولا يتعامل مع مخلوق بعينه كنموذج خاص. فهو يتعامل مع نمط الساحر ونموذج البطل القومى الجمعى دون تفرقة كبرى، ودون اهتمام مبالغ بإعطائه أبعادا مكثفة اجتماعيا ونفسيا وجسديا وهكذا. كما أننا نتعامل مع أنماط من الكائنات تتميز بسمات مطلقة فى تركيبة شخصيتها الدرامية، ونجدها تتميز بالشر المطلق أو الخير المطلق، مع الاعتراف بوجود مناطق ضعف أحيانا داخل هذه الكائنات. مكمن الصعوبة والإمتاع فى الفيلم هنا أنه يعرض عدة عوالم مختلفة، كل منها له مميزاته وملابسه وأسلحته وشخصيته وأسلوب تفكيره وهويته وملامحه الجسدية ومرجعيته ومناطق قوته وضعفه. ما يهمنا بالتحديد هو المفهوم الفكرى فى هذا العمل الذى يقدم نفسه ومغزى فلسفته بوضوح، عندما اجتمع ممثلو هذه العوالم المختلفة كى يقذفوا بخاتم العفريت ساورون فى جبل الهلاك، ليتخلصوا من سطوة هذا الخاتم الذى يمثل وجوده وجود العفريت ذاته بقوته الرهيبة التى يتفنن بها فى تدمير أى شىء وكل شىء. لجأ الفيلم كطبيعة الحواديت الشعبية والملاحم إلى استخدام لغة السرد فى البداية، مدعمة بمونتاج مكانى زمنى سريع متلاحق لجون جلبرت، ليروى لنا على سبيل التعريف والتشويق كيف أن العفريت ساورون منح تسعة ملوك تسعة خواتم أوهمهم أنها تمنحهم القوة المطلقة. لكنه على غفلة منهم صنع لنفسه خاتما يمثل القوة المطلقة، التى يحكم بها الملوك التسعة والأرض الوسطى فى هذا العالم وهى مسرح الأحداث مكانيا.. بعد عدة معارك طويلة مع أجناس مختلفة وصل الخاتم إلى المدعو بلبو باجنس (إيان هولم) المنتمى إلى شعب الهوبتس، الذى ظل

محتفظا بالخاتم أعواما طويلة فى السر. فى النهاية قرر بلبو بناء على نصيحة صديقه الساحر العجوز جاندالف (أيان ماكيلين) إعطائه إلى الشاب الصغير فرودو باجنس (الأمريكى إليجا وود) ليلقى به فى جبل الهلاك، ويتخلص من هذا الخاتم المخيف الذى يثير أحقاد ونقاط ضعف كل من يمتلكه، وأيضا ليتخلص من العفريت الشرير ساورون إلى الأبد. فى مواجهة هياكل الملوك التسعة الذين تحولوا بفعل قوة تسخير ساورون إلى أطياف أرواح يطاردون فرودو، كان لابد للشجاع الصغير من الاستعانة بآخرين لتنفيذ هذه المهمة إنقاذا لكل من على الأرض. هنا تكمن قيمة الصداقة والوفاء والاتحاد والشجاعة وتزايد الخبرة وكيفية مواجهة النفس فى هذا الفيلم، فى ظل الصراع النفسى الأزلى الداخلى بين الخير والشر الذى لم ولن ينتهى طالما أن أهداف وطموحات البشر لا تتلاقى دائما.. أما المحاربون التسعة فقد جمعوا بين شعب الهوبتس الذى يمثله الشاب فرودو وأصدقائه الشباب سام (شون آستن) وميرى (البريطانى دومينيك موناجان) وبيبن (الأسكتلندى بيلى بويد)، حيث يتميز سكان هذا العالم جسمانيا بقصر القامة إلى حد ما وآذانهم التى تشبه ورقة الشجر وأقدامهم المغطاه بالشعر الكثيف. على مستوى التركيبة الدرامية من الناحية النفسية هم أقرب إلى الصبية المرحين، ذوى الابتسامة البريئة والروح المحبة الصافية والمرح المستمر وقلة الخبرة والحب الشديد للوطن، والصداقة الوطيدة والوفاء النادر البرىء بلا مقابل. أى أن الهوبتس أقرب فى الحقيقة إلى الطبيعة فى صورتها الأولى الخام، وهو ما سيحيل الصراع الدرامى الداخلى فيما بعد أمام سطوة الخاتم إلى درجة أكثر تعقيدا مما لو كان الطرف المستقبل للصراع طموحا أو يمتلك بعض الشر مهما كان بطبيعته.

على الجانب الآخر يمثل جاندالف قوة عالم السحرة المدبرة العليمة، بينما يمثل بنى الإنسان والجان القائد والمحارب آراجورن (الإسكندنافى فيجو مورتينس) وبورومير (شون بن) بمعاونة الجنى ليجولاس (أورلاندو بلوم) والقزم جيملى (جون رايس ديفيز). ناهيك عن كم المخلوقات الحية والخيالية التى تصارع معها المحاربون التسعة، حتى سقط بعضهم ضحية مثل الساحر جاندالف وبورومير، بينما أسر البعض الآخر مثل المرحين ميرى وبيبن. وهو ما جسد معادلا بصريا لمدى تطاحن قوى الخير والشر داخل الإنسان ذاته أمام إغراءات وشراسة القوى المسيطرة لهذا الخاتم المتفرد. هذا ما يستدعى إلى ذاكرتنا الحكايات الشعبية الشهيرة المحفورة فى ذاكرة الشعوب، التى تم نسجها عن الخوارق البشرية المرتبطة بالنبى سليمان عليه السلام، المتمثلة فى خاتمه المتوهج أو الجنى المحبوس سنوات طويلة بأمر منه. من يسعده القدر بالعثور عليهما سيمنح صاحبه صلاحيات لانهائية، تفوق حدود إمكاناته البشرية بمساعدة الجنى خادم الخاتم. وقد سبق للسينما المصرية على سبيل المثال تقديم عدة معالجات سينمائية لهذه التيمة، مثلما شاهدنا فى فيلمى "خاتم سليمان" ١٩٤٧ إخراج حسن رمزى و"الفانوس السحرى" ١٩٦٠ إخراج فطين عبد الوهاب. وإن كانت هذه المعالجات السينمائية المصرية وغيرها تخضع بالطبع إلى الموروثات الدينية والتقاليد الروحانية الشرقية المتراكمة الراسخة، التى تحدد الرؤى الفكرية والدلالات ومفاتيح الشفرة البصرية الديناميكية المراد طرحها.

عودة مرة أخرى إلى الفيلم الأمريكى النيوزيلندى المشترك "مملكة الخواتم: ملحمة فرسان الخاتم/ The Lord Of The Rings: The Fellowship Of The Ring"، وفيه استطاع سيناريو فران والش وفيليبا بوينس وبيتر جاكسون المزج برشاقة وتمكن بين عوالم مختلفة. أهم ما يميزها أنها جميعا لا تنفصل عن واقعنا المعاصر بأى حال من الأحوال، وهذا هو هدف الاستعانة بهذا النموذج السينمائى تحديدا فى هذا المقال. فهم يعتمدون على تقديم صراعات لا تقتصر على بيئة أو زمان بعينهما فى حقيقة الأمر، لكننا نجد بينها وبين زماننا المعاصر خيوطا كثيرة رابطة تعد من أقوى الأسباب فى نجاح هذا الفيلم، وإلا لماذا يقبل المتلقى على مشاهدة عمل فنى إذا كانت صراعاته الدرامية وقضاياه منفصلة عنه منعزلة لا تمسه من قريب أو من بعيد؟! من هذه المساحة المشتركة بين الخيال والواقع خاصة فى ظل وجود نماذج من بنى الإنسان يستطيع الفيلم التغلب على قيود الاستجابة داخل بيئة أو عصر بعينه، وهو ما يعنى نجاح الفيلم فى تحدى عوائق الزمن واستمرارية دورة حياته لفترة زمنية طويلة متبعا مسار كافة الأعمال الكلاسيكية الخالدة. برغم اجتهاد كافة العاملين فى هذا الفيلم وعلى رأسهم المخرج النيوزيلندى بيتر جاكسون، الذى يثبت فى كل لقطة أن وراءها مخرج متمكن، فإن من أبرز فنانى هذا العمل مدير التصوير أندرو ليسنى الذى استطاع بكاميراته وتكنيك إضاءته المستخدم الوقوف ندا قويا أمام خدع وإمكانات التكنولوجيا المتطورة، كما شاركه باستحقاق بطولة هذا الفيلم خلف الكاميرا المؤلف الموسيقى الكندى هوارد شور. ولأننا لن نستطيع متابعة كافة أو حتى بعض مشاهد هذا الفيلم الذى يبلغ زمنه حوالى ثلاث ساعات، فضلنا التوقف عند مشهد مطاردة الحيوان النارى للمحاربين التسعة ما بين مساحة جغرافية ضيقة وواسعة وأحيانا بلا نهاية، حيث يضم وحده معظم العناصر الخلاقة فى هذا العمل الفنى فى أبهى صورها.

تجلت كاميرات ليسنى بقيادة جاكسون داخل مجموعة هذه المشاهد بالتحديد فى التعامل مع الممثلين باختلاف الثقافات والمجتمعات التى ينتمون إليها، بين مختلف لحظات الحرب والترقب والهدنة والهروب والصراع الخارجى مع المجهول والعدو المهول، والصراع الداخلى بين الموت والحياة وأداء الواجب المقدس بالتخلص من سحر هذا الخاتم اللعين. أبدع جاكسون فى تعامل الكاميرات مع هذه اللحظات من خلال كم لا يحصى من الكادرات والزوايا المختلفة الفاعلة، تنقل أحيانا من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض، أى من اللقطة البانورامية الموسعة وهو يتعامل مع تسعة أفراد داخل كادر واحد، إضافة إلى الأعداء فى كل مكان من هياكل ومخلوقات نارية حتى وصل مباشرة دون درجة متوسطة إلى أقصى درجات الكلوز التى تركز على سبيل المثال على عينى الممثل فقط دون وجهه بأكمله. وهو ما ولد فى النهاية صورة درامية جمالية بديعة تفاعلت بشكل كبير مع كم وكيف الإضاءة المستخدم، بداية من مستوى التوهج المبهرة بدلالاته السحرية الميتافيزيقية حتى نقطة الظلام القاحل، التى تحيل مباشرة إلى صلابة أرض الواقع، من خلال الوعى الهادف بهالات عالم الفانتازيا ودلالات الموحية بشدة للدقة فى توظيف الإضاءة، بما يكشف عن مرحلة تطور الصراع الداخلى والخارجى للفرد والمجموع على حد سواء، وأصبحنا فى النهاية أمام لوحة سينمائية شديدة العذوبة والإبداع. شهدت نفس مجموعة المشاهد

تجليا ملموسا لموسيقى شور، وهو يتحاور مع الجمل الموسيقية والجلال الأوركسترالى وهمسات الآلات ولحظات الصمت الرهيب أحيانا والكورال الضخم الذى يضم ستين رجلا وفتاة، ليقدم نموذجا ممتعا لكيفية التعبير والتوظيف الموسيقى فى العمل السينمائى. ولا ننسى أيضا أن من أصحاب البطولات فى هذا الفيلم مصممى الملابس نجلا ديكسون وريتشارد تيلور، بالإضافة إلى قائد فريق العمل المشرف على المؤثرات الصوتية جيم ريجل ومصممى الماكياج بيتر أوين وريتشارد تيلر، ليلعب الجميع دورا بارزا فى خلق خصوصية شديدة لهذه العوالم المختلفة. وهو ما أدى فى النهاية إلى انجذاب المتلقى تماما فى قلب عالم فانتازيا السحر والخيال اللامحدود المتصل بالواقع المعاش فى كل لحظة، حيث اتسم الجو النفسى العام لهذا العمل بالمصداقية المدروسة بعناية فى طرح التيمة الفكرية العميقة، مع بذل مجهود فكرى واضح لفك شفرة التساؤل الفلسفى الأزلى المتعثر بالتجربة العملية عن مفهوم وتأثير ونتائج إمكانية امتلاك مفاتيح القوى المطلقة أمام نفسك ومجتمعك والعالم أجمع، خاصة إذا كانت النفس البشرية هى الخصم والحكم والمتهم والدفاع فى نفس الوقت.

بدأ عرض الجزء الأول من الملحمة فى التاسع عشر من شهر ديسمبر لعام ٢٠٠١، وقد حقق مكاسب على مستوى العالم أجمع تقدر بثمانمائة وستين مليون دولار. فى سباق الأوسكار رشح الجزء الأول من الملحمة لعدد ضخم من الجوائز، لكنه حصل فعليا على أربع جوائز أوسكار كأفضل تصوير وماكياج وموسيقى ومؤثرات بصرية. ومن معهد الفيلم الأمريكى نال الفيلم جوائز أفضل تصميم إنتاج وفيلم ومؤثرات ديجيتال ورشح هوارد شور لجائزة أفضل موسيقى، بينما منحته الأكاديمية البريطانية جوائز أفضل إخراج ومونتاج وماكياج وفيلم ومؤثرات مرئية بخلاف الجوائز الأخرى التى رشح لها. أما جمعية نقاد السينما بالإذاعة فقد منحته البرتقالة الذهبية وأفضل موسيقى وأغنية، بينما رشحت رابطة المخرجين فى أمريكا بيتر جاكسون لجائزة أفضل مخرج. فى إطار جوائز الكرة الذهبية رشح الفيلم لجوائز أفضل مخرج وموسيقى وأغنية وفيلم. فى الوقت نفسه منحه المجلس القومى الأمريكى للسينما جوائز أفضل إنتاج وممثلة مساعدة لكيت بلانشيت، وأيضا أفضل إنجاز فى الإخراج لبيتر جاكسون. وقد خصصت رابطة ممثلى أمريكا بعض جوائزها لهذا الفيلم، وحصل أيان ماكيلين على جائزة أفضل ممثل مساعد، واختصت رابطة كتاب أمريكا ترشيحاتها لثلاثى سيناريست الفيلم. كل هذا على سبيل الأمثلة فقط لأهم الجوائز دون الإشارة للترشيحات الأخرى، وإلا فلن تنتهى سطور هذا المقال..

يختلف الفيلم الأمريكى "عصابات نيويورك/Gangs Of New York" إنتاج عام ٢٠٠٢ للمخرج الأمريكى الكبير مارتن سكورسيزى عن الفيلم السابق، حيث يتعامل خطابه الفكرى مع قلب المجتمع الأمريكى مباشرة وبالاسم من أقرب نقطة وأقصر طريق بقصدية واضحة دون ترميز. من خلال هذا العمل الفنى المدروس قدم سكورسيزى رؤيته الفكرية لمدى توحش وبربرية أصول المجتمع الأمريكى فى عنفوان صورته الحقيقية من وجهة نظره، مدعما بتشريح نقدى حاد لواحدة من أعقد فترات تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاسع عشر. هذه الفترة التى أوجد لها سكورسيزى منفذا شديد القوة بالطبع فى التلاحم مع

المجتمع الأمريكى المعاصر المحيط، على مستوى الصراع المقدم بأبعاده السياسية والاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية المتشابكة المحيطة، فى نسق درامى سينمائى بصرى شديد الثراء والعنف المقزز بشكل مبالغ مستهدف. برغم أن هذا الفيلم جنى تقديرا نقديا وجماهيريا رفيعا داخل وخارج الولايات المتحدة الأمريكية، فإن جزاء هذا المنظور الفكرى الجرىء المطروح كان واضحا محذرا للجميع لعدم تكرار هذه المغامرة الفنية الحقيقية الطائشة غير المحسوبة على الإطلاق.. استحق فيلم "عصابات نيويورك" الترشح لعدد كبير من الجوائز الهامة وحصد الكثير منها لعام ٢٠٠٢ بفضل مستواه الفنى الرفيع، فضلا عن اتخاذه مكانة مرموقة بين أفضل عشرة أفلام شهدتهم الولايات المتحدة الأمريكية العام السابق. أما العقاب الرادع فقد تم الإفصاح عنه علانية فى حفل الأوسكار الأخير.. فالقوائم الرسمية قبل إعلان الفائزين كانت تضم ترشيح فيلم سكورسيزى لعشر جوائز دفعة واحدة كأفضل ممثل لدانيل داى – لويس/إخراج فنى/تصوير/تصميم ملابس/إخراج/مونتاج/ سيناريو مكتوب مباشرة لشاشة السينما/أغنية/فيلم/صوت. لكن المفاجأة الغريبة والعجيبة أن فيلم "عصابات نيويورك" الذى يحاصر البنية التحتية الحقيقية المتوحشة للولايات المتحدة تحت سيطرة مرآه فاضحة، لم يحصل على جائزة أوسكار واحدة أو حتى ظلها من بين الترشيحات العشرة!

عندما نقدم القراءة التحليلية المختصرة التالية لهذا الفيلم، سندرك على الفور لماذا تم حرمان سكورسيزى من الانضمام إلى قائمة نبلاء الأوسكار.. فقد تركت جوائز الأوسكار التى يتابعها العالم أجمع الفيلم الثرى "عصابات نيويورك" يقف وحيدا يتيما عديم الأوسكار، تماما مثل التلميذ البارع الذى ذنبه الناظر الحاكم بأمره ليقف وجهه فى الحائط رافعا يديه وقدميه عقابا له على درجاته المرتفعة فى مادة الفن الراقى والفكر المحايد الصريح..

يقول مارتن سكورسيزى عن هذا الفيلم: "ثلاثون عاما كاملة وأنا أحلم بتقديم فيلم "عصابات نيويورك" المأخوذ من كتاب يحمل نفس العنوان تأليف هربرت أسبورى". لقد أصاب سكورسيزى فى حلمه لثراء وعمق ومغزى الفترة التاريخية التى يتناولها هذا المؤلف الأدبى، خاصة أن أحلام سكورسيزى لم تشبع جيدا عندما نال الفيلم الأمريكى القديم "عصابات نيويورك/ Gangs Of New York" إنتاج ١٩٣٨ إخراج جيمس كروز والمأخوذ عن نفس المصدر الأدبى نجاحا سينمائيا محدودا. استطاع سكورسيزى على مدى زمن عرض هذا الفيلم الطويل المحافظة على تحقق ودوام توليد حالة الدهشة والتركيز المنظم الإيجابى الموحى لدى المتلقى. وقدم فى معالجته الجديدة مزيجا متضافرا بين الآكشن والملحمية ومرجعية الفترات التاريخية وظواهر العنف الشديد وهويته المتأصلة فى النفوس. قامت كتيبة سيناريست هذا العمل المكونة من كينيث لونرجان وستيف زيلان وجيى كوكس مؤلف القصة المقدمة إلى شاشة السينما، بدمج عدة صراعات معقدة بين الصراعات التاريخية والعرقية وحروب العصابات وتيمة الانتقام والزيف السياسى والخط العاطفى والخلفيات الدينية متضمنة الصراع ضد التفرقة العنصرية، ليجتمع كل هذا تحت مظلة فساد منبت المجتمع الأمريكى من الداخل، يحكمه قانون الغاب الوحيد بإعطاء صلاحية قانون الغاب بالبقاء للأقوى

والقتلة وحدهم دون غيرهم.. فى منطقة فايف بوينتس بمدينة نيويورك الأمريكية وبالتحديد فيما بين أعوام ١٨٤٦ – ١٨٦٣ أقام سكورسيزى مركز الصراع الدرامى بدأه بعام ١٨٤٦ مع هبوط موجات متلاحقة من المهاجرين الأيرلنديين الوافدين على المدينة. لكن هذه المزاحمة الإنسانية الزمانية المكانية الاقتصادية السياسية والدينية أيضا لم تلق ترحيبا مطلقا من السكان الأصليين من البريطانيين والهولنديين، وسرعان ما أعلنوا كراهيتهم الشديدة لهذه الشراذم من اللاجئين الذين لا مكان لهم بينهم، وانقلب الأمر إلى حرب عصابات شديدة القبح والعنف المخيف بين كافة الفرق المتصارعة ذات التوجه العنصرى البحت.

يتزعم مجموعة السكان الأصليين وليام كتنج أو بل الجزار (دانيل داى - لويس)، الذى يقدم على ارتكاب أبشع أنواع المذابح هو وعصابته "النكتة السوداء" بسعادة شيطانية بالغة واستمتاع همجى مخيف لا حدود له، دون مراعاة لأية أعراف إنسانية أو دساتير وضعية أو تعاليم دينية. وكأن الجحيم السماوى انتقل فى صورة مستنسخة مصغرة داخل منطقة فايف بوينتس على يد الجزار المهاب والزعيم الأوحد وليام كتنج، الذى يسعى لإحكام قبضته على كل شىء. وهو ما اضطر المهاجرين اللاجئين إلى تكوين جبهة مقاومة مقابلة وليست عصابة إجرامية باسم "الأرانب الميتة" تحت قيادة زعيمهم القسيس المناضل الشجاع فالون (ليام نيسون)، الذى قتل على يد كتنج أمام عينى ابنه الصغير وكافة أعضاء زمرته المناضلة، لتعلن عصابة "النكتة السوداء" هيمنتها المطلقة على الحكم الداخلى لهذه المنطقة الفقيرة المتخلفة بقانون نزيف الدم المتواصل والقهر المتواصل ليلا ونهارا بلا مانع أو رادع. فيما بعد أصبح هذا الصغير المدعو أمستردام (ليوناردو دى كابريو) هو البطل الدرامى والمحرك الفعلى للأحداث، واعتمد عليه السيناريو بشكل كلى لتصعيد الصراع الدرامى من هنا إلى هناك حتى النهاية. حرص سكورسيزى على انتظام منهج موحد لفريق العمل ككل خلف الكاميرا، يعتمد على التوازى والتداخل والتأكيد الدائم على متابعة تدرج الصراع الدرامى متمحورا حول البطل الشاب أمستردام فى مشاهد مجسدة، أو من خلال عينية ووجهة نظره التى تقوم بمهمة الحكى والسرد والشرح والتعليق بعض الأحيان. من هذا المنطلق تكاتف مدير التصوير مايكل بالهاوس والمؤلف الموسيقى هوارد شور والمونتير ثيلما شونميكر على تنفيذ مهامهم الإبداعية ذائبين داخل عينى وفكر وأفعال أمستردام، الذى بدأ بمجرد خروجه من الإصلاحية الحكومية التى اختزنوه فيها ستة عشر عاما مخططاللانتقام من الجزار، مع حرصه الواضح على عدم تكرار أخطاء والده وعدم التشبه بمثاليته الزائدة المستقاه من مكانته الدينية. بدون كلمة واحدة ألقى أمستردام بكتاب الإنجيل فى مياه النهر بكل قوة وتصميم ولامبالاه وعنف مكبوت، وإحساس مرير بالظلم وانعدام العدالة الأرضية واختلال الموازين السماوية، فقط من أجل أن يتفرغ إلى صراعه الدنيوى البربرى القادم مع الجزار انتقاما لوالده الضحية، وليس من أجل إرساء مفهوم العدالة فى إطار قضية جماعية أشمل وأعم لخدمة الوطن. كان من الطبيعى أن تثمر كل الأعوام الطويلة التى قضاها أمستردام منعزلا عن عالم العصابات قدرا أشد تعقيدا وأكثر قبحا داخل المجتمع الأمريكى، بتزايد توحش عصابة النكتة السوداء وتعاظم ثروات زعيمها الجزار وسلبية الشعب المحيط بدرجة مستفزة. وهو ما يعكس على الفور تفشى

الفساد السياسى على المستوى المحلى الضيق والمهيمن العام تحت قيادة السياسى الفاسد وليام تويد (جيم برودبنت)، ومعها ارتفعت نبرة العنصرية القاتمة وبربرية رجال السلطة القائمين والمنفذين على كافة المستويات وارتكاب أبشع الجرائم على الملأ.. هكذا وضع مارتن سكورسيزى يده ببراعة على موطن زيف وقهر بدايات المجتمع الأمريكى العنيف الغاضب الديموقراطى بالكذب. نعنى القهر هنا على المستوى السياسى والاجتماعى والدينى والاقتصادى والإنسانى والعاطفى والجنسى أيضا، وهذا البعد الأخير هو الذى تمثل فى العلاقة الثلاثية المعقدة بين الجزار وأمستردام والنشالة البارعة الجميلة جينى إفردين (كاميرون دياز). بالتدريج يتضح شتان الفارق الرهيب بين مفهوم الديموقراطية المثالية والحرية الحقيقية التى تراعى حق كل الأطراف فى التعبير عن وجودهم، والحرية الفردية الضيقة التى تربط الحق بحدود المصلحة الشخصية الفردية دون مراعاه لأى قيم أو مبادىء بديهية. هذا هو الوجه القبيح للديكتاتورية المتناهية بعينها.

استطاع المخرج روب مارشال أن يحقق من خلاله فيلمه الأمريكى الموسيقى "شيكاغو/ Chicago" ٢٠٠٢ مزيجا رائعا بين القيمة الفنية والخطاب الفكرى العميق والبناء الدرامى الموسيقى الاستعراضى الغنائى، ليخلق قدرا ملموسا ومبهجا من المتعة والانسجام داخل قنوات استقبال المتلقى. بعيدا عن عالم الغيبيات وماضى الزمن البعيد فى الفيلمين السابقين، استقر فيلم "شيكاغو" فى مدينة شيكاغو فقط لا غير وبالتحديد فى منتصف العشرينيات من القرن الماضى، ليقدم منظورا آخر للعنف الإنسانى والقهر السياسى داخل المجتمع الأمريكى، لتعرية مفهوم الحرية المبتورة وسيادة القانون الوهمية بشكل مختلف تماما نابعا من تفاصيل الحياة اليومية. ويتنقل الفيلم بنا عبر الواقع المعاش واستدعاءات الذاكرة وشطحات الخيال بلغة الموسيقى والغناء والاستعراضات المتوالية بين خمس شخصيات رئيسية، هى الراقصة المغمورة روكسى هارت (رينيه زلويجر) التى تقضى فترة فى السجن قبل محاكمتها لقتلها عشيقها فريد (دومينيك ويست)، بعدما اكتشفت أنه ضللها عن قصد مثله مثل سكان شيكاغو وحياتهم الكاذبة تماما. وهو ما حرم روكسى هارت أن تصبح يوما مثل نجمتها المحبوبة ومثلها الأعلى فى الرقص والغناء فيلما كيلى (كاثرين زيتا – جونز)، التى تقضى هى الأخرى فترة عصيبة فى السجن قبل محاكمتها فى جريمة قتل شقيقتها وزوجها بعد اكتشاف خيانتهما. بتحريض من السجانة السمراء ماما مورتون (كوين لطيفه) تستدعى الموكلتان المحامى البارع بيلى فلين (ريتشارد جير) المرتفع الأجر تماما، والذى يحفظ سيكولوجية الإعلام الأمريكى وفكر القضاة عن ظهر قلب، ويمتلك كمحام فاتن وممثل مدهش موهبة ومنافذ التلاعب بالرأى العام كما يحلو له. تذكرنا شخصية ماما مورتون التى تدير كل شىء فى عالم السجن السفلى كما اليخت الجاف الراسى على الأرض، بشخصية روبرت دى نيرو المركبة المثيرة التى ترسم خط سير كل نسمة هواء داخل صالة القمار التى يمتلكها فى فيلم "كازينو/Casino" الشهير.

فى أولى تجاربه السينمائية مزج المخرج روب مارشال بين معطيات تكنيك السينمائى وأدوات المشهد المسرحى، لتذوب حدود عالمى الحقيقة والخيال

من منظور كافة الشخصيات حسب التصاعد الدرامى. أما البطل الحقيقى فى هذا الفيلم فهو مجتمع شيكاغو المثير ذاته، المزدحم بجرائم الخيانة الزوجية وقتل الزوجات أزواجهم نتيجة هذه الخيانة. لكن الرأى العام وصحافته الصفراء الفاقع لونها من فرط الرداءة والتدنى لا يهمه أى شىء، ولا يعنيه التعامل مع أى فضيلة أو قيمة مهما كانت. فهو لا يسعى إلا وراء الشهرة فقط وتغييب القارىء وخلق مشاعر الإثارة الرخيصة، تماما مثل بعض أفلام الميلودراما الرديئة فى أسوأ عروضها. بالتالى ابتعد الصراع المطروح فى هذا الفيلم عن التيمة التقليدية فى الخيانة الزوجية، سواء بين الظالم والمظلوم أم إطار الثالوث الدرامى الشهير بين الزوج والزوجة والعشيق، لكنه اتخذ توجها أكثر عمقا بتعامله مع منهج وفكر مجتمع كامل وليس فردا بعينه. من هذا المنطلق قدم المخرج روب مارشال رؤية شديدة السخرية فى خطابه الفكرى الموجه لقلب مجتمع شيكاغو وسطوة إعلامه المخيف، اللاهث وراء النجوم الساطعة مثل فقاقيع الهواء، حتى لو كان الثمن التعاطف مع قاتلة أو تبرئة الظالم ونسيان كل من لا يلملم مفردات التعامل مع مجتمع شيكاغو اللاإنسانى. من أجل زيادة المبيعات يضيع عمر مجتمع شيكاغو بين بطلاتها القاتلات والراقصات من أمثال روكسى وفيلما، والمتحكمات المدبرات فى الخفاء مثل ماما مورتون، بالتعاون مع المحامى البارع والمهرج الأوحد الفاعل فى سيرك شيكاغو المظلم. فهو يعرف جيدا كيف ينصب معركته خارج وداخل قاعة المجتمع بأداء مسرحى بليغ لقيادة وتحريف مفهوم العدالة العمياء للوجهة التى يريدها بمعيار تألق أرقام رصيده البنكى فقط لا غير.

المجتمع الأمريكى بصالاته الراقصة وساحة سجونه وقاعات محاكمه وشوارعه وحدود مدينته الواسعة شيكاغو هو فى حقيقة الأمر سيرك كبير ينتظر أفراده دورهم، ليمسكوا بطرف الخيط ويتلاعبوا بالباقين ولو لفترة من الزمن. وسرعان ما تتم إزاحتهم عن مقاعدهم لصالح غيرهم بعدما تدور الدائرة وهكذا. لكن الأهم من ذلك أن الرأس الكبير مثل ممثل القانون المحامى الشهير بيلى يربح فى النهاية دائما؛ لأنه هو الذى يدبر رقعة الشطرنج من أعلى إلى أسفل، ويحكم قبضته المدمرة على تغير مواقع المحركين المؤقتين للعرائس البشرية ذاتها من أعلى نقطة. تجسد هذا المفهوم الذى يعتبر صلب الخطاب الفكرى لهذا العمل العمي بالتحديد فى واحد من أجمل الاستعراضاته الغنائية المؤثرة على الإطلاق فى هذا الفيلم الموسيقى الغنائى الاستعراضى الجرىء فكريا والممتع فنيا بمعنى الكلمة.. (٣٥٠)

"الجانب البعيد من العالم/ Master And Commander/The Far Side Of The World"

ملحمة حربية بحرية نفذها المخرج وطاقمه بفن وإتقان

كم هى صعبة لحظة اتخاذ القرار.. إنها تحتاج إلى قلب شجاع وعقل حكيم وأكتاف حمولة وقدرة على قراءة المستقبل، وهذه المواصفات لا تتوفر إلا فى بطل من أبطال الحواديت الشعبية، أو قائد على أرض الواقع لا يجود به الزمان

كثيرا. لكن لو حدث الأمر النادر وأفاض خيال المؤلف فى إمتاع البشر، نعتقد أنه لن يكون أفضل من خلق شخصية بمواصفات مستر لاكى المحظوظ أو الكابتن جاك أوبرى. والكابتن أوبرى هو بطل الفيلم الأمريكى "الجانب البعيد من العالم/Master And Commander/The Far Side Of The World" ٢٠٠٣ إخراج بيتر وير.

يستغرق زمن عرض هذا الفيلم الحربى الملحمى مائة وتسعة وثلاثين دقيقة، وقد عرض لأول مرة داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى الرابع عشر من شهر نوفمبر الماضى. صنع كاتبا السيناريو بيتر وير وجون كولى من هذا الفيلم مزيجا من الشخصيات الرئيسية، التى ظهرت لأول مرة فى أحد روايات المؤلف البريطانى الشهير باتريك أو بريان (١٩١٤ – ٢٠٠٠)، الذى كتب عشرين رواية مدوية الشهرة فى سلسلة بعنوان "السيد والقائد/Master And Commander" عن فترات حرب القائد الفرنسى الشهير نابليون بونابرت. فى نفس الوقت استمد كاتبا السيناريو الخطوط السردية العريضة من الكتاب العاشر لأوبريان بعنوان "الجانب البعيد من العالم/ The Far Side Of The World" من سلسلة روايات "أوبرى/ماتورين Aubrey/Maturin" التى تتناول المعارك البحرية لأسطول نابليون بونابرت. ذاع صيت سلسلة روايات "أوبرى/ ماتورين" حتى أن ريتشارد سنو كتب فى جريدة نيويورك تايمز أنها أفضل مؤلف أدبى تاريخى كتب على الإطلاق. كما كتب ديفيد ماميت عن أوبريان فى التايم أنه من أعظم الروائيين الذين كتبوا باللغة الإنجليزية على مدى الثلاثين عاما الماضية. يقدم هذا الفيلم الطويل نسبيا ملحمة مغامرات البحار ومعارك بحرية ومطاردات ومواقف عصيبة ومهاما وطنية نبيلة فى سباق الامبراطوريات القديمة الفرنسية والبريطانية لامتلاك العالم أجمع، حتى وإن تطاولت طموحاتهما لامتلاك بعضهما البعض. فى شهر أبريل عام ١٨٠٥ كانت السفينة "سربرايز/Surprise" التى تعنى "مفاجأة" باللغة العربية التابعة للأسطول البريطانى الضخم تبحر بهدوء فى عرض البحر، تحت قيادة مستر لاكى أو السيد المحظوظ الكابتن جاك أوبرى (راسل كرو). تحمل السفينة على متنها مائة وسبعة وتسعين فردا بين طاقم القيادة والضباط والمقاتلين البحارة والعاملين، متسلحين بمدفعية السفينة وثمانية وعشرين مسدسا فقط لا غير. بعد هزيمة العديد من الدول الأوروبية تمادت أطماع القائد الفرنسى الشهير نابليون بونابرت امتدت للاستيلاء على المملكة البريطانية ذاتها. من هنا تحددت مهمة السفينة سربرايز فى خوض مياه الباسيفيك، لتقطع الطريق على أى هجوم بحرى من جانب الأسطول الفرنسى وتوابعه من السفن القوية. بالفعل دخلت السفينة البريطانية فى مواجهة حاسمة مثيرة مع السفينة الفرنسية الأقوى والأكثر استعدادا عبر مياه محيطين، بدءا من شواطىء البرازيل وسط الأمطار الوفيرة الإنتاج والشبورة القاتمة، التى تلاعب بها المخرج دراميا وبصريا كما يحلو له.

على كثرة أحداث الفيلم وتفاصيله يهمنا التوقف هنا أمام عدة نقاط، تحدد لنا ماهية الصراع الدرامى على كافة المستويات والطبقات، وكيفية خلق الشخصيات التى تصلح للتعامل مع الفكر السينمائى المطروح. أولا - التركيبة الدرامية للكابتن أوبرى المتمرد العنيد جدا والقارىء المستفيض للمستقبل وكيفية تعامله مع فكر

الأعداء. ثانيا - علاقة الصداقة المثيرة بينه وبين د. ستيفن موترين (باول بيتانى) رغم ما بينهما من تناقض ظاهرى وجوهرى بحكم طبيعة وتوجه كل منهما. ثالثا - أحد أهم أسس الصراع الدرامى فى الفيلم وهو كيفية اتخاذ القرار ودقة هذه اللحظة المصيرية المريرة. رابعا - كيفية توليد عالم متكامل داخل السفينة يسير على الأمواج له خصوصيته شديدة الاختلاف والتميز والتكامل أيضا. خامسا - منهج التعامل مع الخصم على المستوى والفكرى والبصرى، وهو ما سيقودنا بالتبعية إلى تحليل منهج المخرج بيتر وير على غزارته وثرائه. نبدأ بالبنية التركيبية لشخصية الكابتن جاك أوبرى ونضيف إلى ما سبق أنه شخصية قيادية شديدة الاعتداد والعمق، تدرك جيدا حدود تعاملها مع كل من حولها باختلاف درجاتهم. هو ليس قائدا حربيا فقط ولا بارعا تكتيكيا فقط، لكنه أيضا محلل نفسى جيد وخبير فى كل من حوله ودقيق الملاحظة بشكل حاد يدعو إلى الإعجاب والتأمل. وبقدر ما يكون على وعى بآراء المقربين، بقدر ما يكون حازما فى بعض اللحظات وعلى الجميع الطاعة؛ لأنه القائد دون أدنى صراخ أو إكراه. والنتيجة الطبيعية احتلاله مكانة القائد ليس فقط فى عقل البحارة من باب المهابة والإجلال، بل أيضا من باب الحب والإقناع وتقديم المثال والنموذج. فهو فى حقيقته مدرس فى الحياة مرح يدرس كل شىء بحساب، متبرع دائما بدروس مجانية لكل من حوله خاصة أنه يجيد إخفاء ما بداخله جيدا، ويتفنن فى الخداع وتحضير المفاجآت المصيرية وإلقائها هكذا بمنتهى البساطة والبشاشة والإقناع فى وجه مريديه ورفاقه. من هذا المنطلق يدرك الكابتن أوبرى قيمة الكلمات جيدا، ولهذا يستخدم الكثير من لغة العيون والتعتيم الصمتى أثناء حديثه وقراراته. وهو ما يستلزم بالطبع وجود ممثل من طراز خاص مثل الفنان الموهب راسل كرو، الذى يثبت من عمل لآخر أنه قدير ومجتهد فى معايشة شخصياته ومصادقتها حتى يصبحا فى النهاية قطعة واحدة حية لا تنفصل. نستطيع الآن الوصول بمنطقية إلى النقطة الثانية التى تحدد طبيعة العلاقة بين البطل وصديقه الصدوق د. ستيفن موترين (باول بيتانى)، والاختلاف بينهما هنا ضرورى وملح؛ لأن الكابتن أوبرى لا يحتمل وجود شخص آخر يطابقه أو حتى يشبهه من قريبلكى يتوفر له التميز والتفرد باستمرار. نستطيع تلخيص شخصية د. موترين فى كونه نموذجا للعالم المستمتع بالعالم والطب والعلم والمخلوقات، وهو ليس مترددا ولا ضعيفا ولا ساذجا ولا يهوى تعطيل القرارات ولا يعنيه إثبات ذاته أمام صديقه. كل ما هنالك أنه ينظر إلى الأمور بمنظور حياتى علمى مختلف تماما عن منظور القائد الحربى، خاصة عندما تغمره فرحة الأطفال ودهشتهم عند الاستغراق فى أبحاثه واكتشاف الجديد. إنه يتعامل مع الدنيا بخريطة موحدة بعكس الكابتن أوبرى الذى يتعامل مع نفس الأمور بكل الشفرات، لهذا نستطيع اعتبار د. موترين قائدا أيضا لكن فى معمله يحكم نفسه ومساعده المتطوع بمنتهى الديموقراطية العلمية والحرية الفكرية. من أهم الفروق الجوهرية بين البطلين أنه بينما يفضل الطبيب العاطفة على الواجب مهما تكلف الأمر، يضطر مستر لاكى المحظوظ بقدراته إلى اختيار الواجب حتى لو اضطره الأمر إلى التضحية بأحد بحارته، الذى نفذ مهمة غاية فى الصعوبة بتكليف منه فقط من أجل مصلحة الجميع! إذا كان الطبيب يختار بين أمرين بمنطق الصح والخطأ معتنقا القوانين المطلقة وخطها المستقيم، فالكابتن أوبرى يختار بمنطق الأقل ضررا

بمنظور نسبى يختلف حسب الموقف، وكل مرة عليه تحمل مسئولية القرار من جديد..

نقصد بالرؤية الخلاقة هنا التى وضعها المخرج المتمكن بيتر وير أنه استطاع توظيف كل العناصر وصهرها لخلق عالم متميز شديد الخصوصية على متن السفينة وبين الأمواج، خاصة أن المشاهد لم ترسو على البر سوى مرة واحدة فقط. استطاع المخرج إحياء كل مناطق السفينة رغم تكرارها للتنقل بين المعارك الحربية البحرية بدرجاتها المختلفة، وحياة البحارة أنفسهم وعلاقات البحارة مع بعض الضباط. الفارق الكبير بين كيفية التعامل مع شخصية ضابط ضعيف الشخصية مهزوز يتجاهله الجميع، وشخصية الضابط الصغير اللورد بلاكنى (ماكس بركس) الذى أصر على استكمال المعركة رغم فقدان ذراعه، مستمدا ثقته بنفسه من ثقة الكابتن به. وكأن الكابتن أوبرى يعد أكثر من خليفة له فى ملعب البحار معه ومن بعده. من أهم نقاط الفيلم التى حافظت على قوته حتى النهاية، كانت سياسة زرع التعاطف مع السفينة البريطانية التى نتابع كل ما يجرى فيها عن قرب. كان لابد أن يحدث التعاطف والتوحد مع الجميع دون الانسياق الكامل لموافقتهم داخليا، خاصة مع قصدية الابتعاد تماما عن العدو الفرنسى الذى لم نر منه طوال الفيلم إلا سفينة تتحرك على البعد وبعض الشخصيات التى ظهرت للحظات، وكانوا بالنسبة لنا أغرابا لا يؤثرون فينا فى شىء. لكن الفيلم عادل هذا النقطة بشكل قوى، عندما وازى هذا التعاطف المقصود مع الجانب البريطانى بعدم السخرية مطلقا من الجانب الفرنسى واحترام ذكائهم حتى النهاية، وكأن هذه المعركة الحربية مباراة شطرنج على المياه شديدة الذكاء والإثارة والتوتر بين الجانبين القويين المتمرسين.

يُعد المخرج الأسترالى بيتر وير من أدق المخرجين المتميزين تحكما فى إيقاع المشهد واللقطة مهما تبدلت حتى مرحلة التناقض، ويتميز أيضا باستخراج الجديد دائما من طاقات الممثل بما لم يره عليها الكثيرون من قبل. وهو ما تجلى فى أفلامه المتميزة مثل "الموجة الأخيرة/The Last Wave" ١٩٧٧ و"الشاهد/The Witness" ١٩٨٥ وأيضا "ترومان شو/ Truman Show" ١٩٩٨ حيث قدم جيم كارى كما لم يقدم من قبل، ورشح وير ثلاث مرات من قبل لجائزة أوسكار أفضل مخرج. فى فيلمنا هذا قاد المخرج كاميرات وتكنيك إضاءة مدير التصوير راسل بويد ومونتاج لى سميث وموسيقى الثلاثى الأسترالى إيفا ديفيز وريتشارد تونيتى وكريستوفر جوردون وتصميم ملابس وندى ستايتس، ليقدموا سويا عالما بصريا مليئا بالتفاصيل والدلالات لروح عالم البحار فى وقت الحروب أو المهادنة أو السمر أو التحفز أو التدابير أو النوم أو الاستيقاظ أو العمل الشاق وهكذا. من هذا المنطلق أدرك المخرج الذى اعتمد على ضوء الشمس المبهر، بقدر اعتماده على حلكة الليل المظلمة ومصادر الإضاءة الشاحبة المتناسبة مع طبيعة العصر، كيف يضبط إيقاع المشهد حسب الحدث وحسب الشخصية المنفذة للحدث أو حتى غير المشاركة فيه. بينما تختنق كادرات الكاميرات فى الظلمة أسفل السفينة داخل عنبر البحارة المعلقين بين الحياة والموت، نجدها تنفتح فجأة من أعلى نقطة فى ذروة الشمس الغامرة تلتقط إحدى لحظات النصر الحاسمة فى حياة الكابتن أوبرى، طائرا فوق أعلى قمة سارى السفينة فاتحا

ذراعه وروحه، وكأن الدنيا وقعت معه عقد امتلاك إلى الأبد. ولا ننسى بالطبع مشاهد المعارك وسيطرة المخرج على المجاميع الكبيرة، وفيها برز دور المونتاج خاصة فى الارتفاع بمستوى الإيقاع الداخلى داخل اللقطة، أو فى حدة القطع الصارخة بين المشاهد من هنا إلى هناك على اتساع السفينة وعمقها وارتفاعها إلى عنان السماء. بخلاف تركيبة الشخصيات ومتطلبات اللحظة الدرامية كان لابد أيضا من الاعتماد على طبيعة العصر وعالم البحر والبحارة، وهو ما أتاح للثلاثى الموسيقى تقديم نماذج من المقطوعات التى تتميز بالقدم التاريخى الممتزج بحالة الفوران الحربى. كما وظف المخرج مشاهد العزف الثنائى على الكمان والشيللو للكابتن أوبرى والطبيب، ليهدىء قليلا من إيقاع الحروب الدامية فى اللحظة ذاتها، وليمر بها فوق بعض اللحظات الأخرى كخلفية تنبع من قلب المشاهد التالية مع اختلاف الأماكن والشخصيات والأحداث، ليكون بمثابة إعلان صوتى عن هيمنة الشخصيتين على مغامرات الفيلم ككل. لقد أصر بطلا الفيلم شهورا طويلة فى تعلم العزف على آلتى الكمان والشيللو، لكى تكتسب مشاهدهما المصداقية قدر المستطاع. على كثرة المشاهد الثقيلة العيار فى هذا الفيلم، يظل مشهد العاصفة واحدا من أهم وأصعب المشاهد المؤثرة. وفيها استخدم المخرج جالونات المياه وأجهزة الأمواج وضخ المياه وخلق الضباب والأمطار والمراوح، مع الحرص بالطبع على تغليف الكاميرات بعناية بالغة أثناء التصوير. إذا كان البعض المتفرجين قد عانوا أحيانا من اختلاف اللهجة وكثرة المصطلحات المتخصصة وعدم القدرة على المتابعة الكاملة، فقد شاركهم بعض كبار النقاد العالميين نفس المشكلة وأعلنوا عدم تفهمهم الكامل مع نفس النقطة.

هذا هو العمل الثانى الذى يجمع بين راسل كرو والممثل البريطانى المتمكن بول بيتانى، الذى شاركه بطولة فيلم "عقل جميل/A Beautiful Mind"، وقد انعكس هذا على مدى التفاهم والتأثر والتأثير بينهما. كما أجمع العديد من النقاد العالميين على مدى الإتقان الذى أبداه الممثل النيوزيلندى الأصل الأسترالى المنشأ راسل كرو فى تجسيد شخصية السيد المحظوظ، حتى أنهم قالوا إنه ولد ليلعب شخصية كابتن جاك أوبرى. لكن بعدما شاهدنا لهذا الممثل الموهوب عدة أعمال شديدة التنوع والتركيب والتعقيد مثل "فضائح لوس أنجلوس/ L.A Confidential" و"الدخيل/The Insider" و"عقل جميل/A Beautiful Mind"، نستطيع فتح آفاق هذه العبارة الصحيحة ونقول إن راسل كرو ولد بالفعل ليكون ممثلا موهوبا مهمته إمتاع عشاق الفن الرفيع. (٣٥١)

"لا للحب/ Down With Love"

تحية خاصة لروائع السينما الأمريكية فى الستينيات

عندما نذهب لمشاهدة فيلم يشارك فيه ممثل موهوب يجيد اختيار أدواره بعناية، لاشك أننا نجد أنفسنا نشد الرحال مكانيا وزمانيا وذهنيا بنوع من الرضا

والأمل يهبان تلقائيا مـن منطقـة اللاوعـى، التـى تعيـد لنـا لحظـات مـن الـذكريات السعيدة أمتعنا بها من قبل هذا الممثل بفنه الرفيع.

تنطبق هذه الحالة بشكل واضح علـى الممثلـة الأمريكيـة رينيـه زلـويجر التـى تعيش أزهـى سـنوات عملهـا وإبـداع موهبتهـا، وتحـافظ منـذ زمـن وبإصـرار علـى مستوى فنى وحضور تمثيلـى معـين يـدفعها إلـى الأمـام وإلـى أعلـى دفعـا دون التراجع إلى الوراء. كلما تنقلت رينيه بين عمل وآخر وجسـدت شخصـيات شـديدة التنوع والثراء صنعت مكانتها التى تسـتحقها، ويقبـل المشـاهد راضيا علـى دفـع ثمن التذكرة أيا كان، ويمنحها من وقتـه مـا يشـاء بالاتفـاق الضـمنى بينهمـا. كمـا يفـتح بـاب الاسـتعداد للتحـاور المبـدع مـع منظومـة الفـيلم السـينمائى كـاملا، ليستقبلها ويعيد إرسالها من جديد بعـدما ينخـرط داخـل منظومـة التلقـى الذاتيـة لديه، ليحجز له مقعدا خاصا بداخله فى قطار الذكريات القصير والطويل المـدى. إذا استعرضنا الأرشـيف السينمائى لرينيـه زلـويجر فـى السـنوات الأخيـرة، فسـنجده حـافلا يضـم عـدة أفـلام متميـزة قـدمتها بشـكل مختلـف تمامـا عبـر أدوارهـا فـى "مـذكرات امـرأة/Bridget Johnes Diaries" و"زهـور الشـر/White Oleander" والفيلم الموسـيقى المدهش "شـيكاغو/Chicago" وأخيـرا الفـيلم النـاجح "الجبـل البارد/Cold Mountain". كما تنطبق نفس حالة اسـتدعاء الـذكريات السـعيدة وإن كانـت بشـكل مختلـف علـى الممثـل والمغنـى الأسـكتلندى الأصـل والبريطـانى النشـأة إيوان ماكريجور، الذى لا ينسـى لـه عشـاق السـينما أدائـه المـؤثر وغنائـه المعبر العميق فى فيلمه الشـهير "الطاحونة الحمراء/Moulin Rouge" أمـام نجمـة هذه السنوات بجدارة الممثلة الأسترالية نيكول كيدمان. يتميز ماكريجور أنه علـى صغر سنه نسبيا يمتلـك خبـرة كبيـرة فـى مجـال التمثيـل والغنـاء، نظـرا لأنـه بـدأ مشواره الفنى فى عمر مبكر للغاية محققا نجاحا تلو النجاح. أثمـرت ميـزة جمعـه بـين خبـرة التمثيـل أمـام كـاميرات السـينما وشاشـات التليفزيـون وعلـى حشـبة المسرح تدفق منهج مختلف متميز فى الأداء يمتلك الوسائل والبدائل واعيا تمامـا بما يدور حوله. الجديد هنا أن صاحبى الـذكريات السـعيدة القريبـة لـدى المتلقـى زلـويجر ومـاكريجور اجتمعـا سـويا هـذه المـرة، ليلعبـا بطولـة الفـيلم الأمريكـى الكوميدى "لا للحـب/Down With Love" إنتـاج ٢٠٠٣ إخـراج الأمريكـى بيتـون ريـد فى فيلمه الثانى، حيث بدأ مشواره السـينمائى كمـونتير أولا قبـل خوضـه تجربـة الإخراج وقراره تحمل دفة القيادة كاملا. بدأ عرض هذا الفيلم فى السـادس عشـر من شـهر مايو الماضى من هذا العام، لكنه عرض لأول مـرة فـى مهرجـان ترايبيكـا السينمائى الأمريكى قبل نزوله دور العرض بأسبوعين فقط.

عند التعريـف الأساسـى لبنـاء ولغـة هـذا الفـيلم ذكرنـا أنـه كوميـدى بالدرجـة الأولى، لكن يبقى لنا تحليـل مفـردات هـذه الكوميـديا وأنواعهـا ولغاتهـا المختلفـة المطروحة فى هـذا العمـل السـينمائى المتميـز، الـذى نجـح بالفعـل فـى انتـزاع ضحكات الجمهـور العاليـة الصـادقة حولنـا بشـكل مسـتمر. اعتمـد المخـرج وكاتبـا السـيناريو إيف أليرت ودينيس دريك علـى تقـديم كوميـديا قديمـة الطـراز نوعـا مـا، تنتمى إلى حقبة الستينيات بكل متطلباتها الدراميـة والتقنيـة كمـا سـنوضـح فـى تقديم قراءتنا التحليليـة لهـذا الفـيلم. بـرغم أن هـذه الكوميـديا المطروحـة تـدعى القدم؛ لأن أحداثها تدور فى عام ١٩٦٣ بمدينة نيويورك الأمريكيـة، فإنهـا لا تسـخر

مطلقا من هذه الحقبة وممثليها. لكنها على النقيض تطرح نوعا من الاحتفالية بهذه النوعية من الكوميديا الرومانسية من طراز الستينيات، مصحوبة ومحشوة بمكر معاصر بمنطق أزلية الصراع بين الرجل والمرأة فى كل زمان ومكان. وهو ما فتح مساحات للغة الكوميديا لتتنقل بسلاسة بين طبيعة كوميديا البارودى التى تشير إلى أعمال أو عصور أخرى وأعمالها الفنية دون سخرية تقصد الاستهزاء، لتقدم من خلالها توليفة ناجحة من كوميديا الموقف والكوميديا اللفظية الحوارية وكوميديا الشخصية والأخلاق، التى تعالج الخلق الشخصى والذاتى للإنسان، وأيضا كوميديا السلوك التى تميز عصر عن عصر بصفة عامة. هناك أيضا لغة المفارقة المتعددة المستويات والتى تنبنى فى هذا السياق الدرامى على فرضية معرفة طرف بموقف أو بسر ما دون علم الآخر، مع احتمالية معرفة المتلقى ببعض أو كل من هذه الأسرار من البداية أو فى حينها، مما يشيع تنوعا وثراء فى مدى استمتاع المتلقى بالعمل الفنى طبقا لمراحل الصراع الدرامى المختلفة. فى هذا الفيلم "لا للحب" الذى يحمل رحيق الأفلام الكوميدية الرومانسية القديمة خاصة التى قام ببطولتها روك هادسون ودوريس داى، يطرح السيناريو الصراع الأزلى بين الرجل والمرأة داخل منظومة من العلاقات الإنسانية الدرامية الفاعلة القليلة عددا، محملة بعدد من الاستعارات الرمزية التى تشير فى النهاية إلى استعارة المجتمع الأمريكى ككل فى ستينيات القرن الماضى، والتى لا تفصل أيضا فى حقيقتها عن طبيعة العصر الحاضر الذى نعيشه.

تتوفر الإثارة فى الصراع الدرامى المطروح بين بطلى الفيلم بمنطق بديهية الإثارة النابعة بين الشخصيتين، بتركيبتهما الشخصية الدرامية المتفجرة الميالة إلى التحدى السافر والأنا العالية المقام والطموح السامى الذى لا يقبل الهزيمة مطلقا.. أما البطلة فهى المؤلفة الشقراء الجميلة الشابة باربارا نوفاك (رينيه زلويجر)، التى أصدرت كتابها المتفجر بعنوان "لا للحب"، وفيه تعلن مانفستو الحركة النسائية التطلعية التبشيرية للتخلص من هيمنة الرجل ومحاربة المجتمع الذكورى السلطوى القمعى، من خلال تحليل أفكاره وتفسير سلوكياته وفكره ثم مواجهتها ثم رفضها، ثم بعثرة الأوضاع المتوارثة الراسخة البالية للاستفادة بهذا الانقلاب الفردى، والذى أدى نجاحه إلى توسع أصدائه ليصبح انقلابا جماعيا شموليا قادته امرأة واحدة، وتبعتها الآلاف من المقموعات دائما منذ زمن طويل. على صفحات حركة تمرد نسائية مبكرة تعلن باربارا نوفاك فى كتابها رفضها عاطفة الحب مطلقا، وتأييدها بحث المرأة عن وظيفة وإثبات حقها وكفاءتها فى تنفيذ المهمات العسيرة ذات الشأن واحتلال المناصب العليا داخل وخارج المنزل. كما أنها تعلن أيضا الموافقة على ممارسة المرأة للجنس كحق طبيعى من حقوقها الطبيعية، بشرط عدم الوقوع فى الحب طبقا لعنوان الكتاب الصريح بلا جدال. فى الخندق الآخر من هذه المباراة الحامية يقف بالمرصاد وكامل التحدى الصحفى الدون جوان كامل الأوصاف كاتش بلوك (إيوان ماكريجور)، الذى يحتل بجدارة المثل الأعلى فى العلاقات الغرامية الملتهبة المتعددة بشراسة للسيدات والرجال والمدينة بأسرها. بالفعل أصاب الصاروخ الأنثوى الموجه هدفه تماما واخترق كل الحواجز المتوقعة وغير المتوقعة، وأعلن التحدى الصريح بين الرجل والمرأة بمبرراتهما وأهدافهما وأسلحتهما المختلفة. واشتعل فتيل حرب الدهاء المريرة المتربصة بينهما غير المخمدة أصلا، لإعلان السيطرة او لاحتلال المكانة

المناسبة على أقل تقدير من باب الوجود الإنسانى وقسمة العدل. بعد فاصل من التصريحات النارية وسخافات المواقف التى ارتكبها كاتش عمدا فى حق نوفاك لتعمد إهانتها، تعلن هى تحديها له على شاشة التليفزيون مما يستفز قدراته وعقليته تماما. بالتالى يتجه النسيج الدرامى للفيلم إلى منطقة الصراع الساخن بين الغريمين ممثلى الجنسين المتحاربين ونصفى الكرة البشرية التى لا تريد الالتئام أبدا. يفكر كاتش بأساليبه المخادعة دائما أنه بمقدوره إيقاع نوفاك فى غرامه خاصة أنها لم تره من قبل، وعندما يسجل اعترافاتها الغرامية يقوم بنشر مغامرته فى الصحيفة ويقضى على أسطورتها الأنثوية بالضربة القاضية من جولة واحدة لا شفاء منها. بمنطقية ازدياد عمق البناء الدرامى كان لابد للبطلين من مساعدين وشريكين وياورين فى التخطيط والتنفيذ والأفعال وردود الأفعال، ليلعبا دور الميكروفونين البشريين اللذين يعبر البطلان من خلالها عن أفكارهما سرا وجهرا بمشاركة المتلقى، واعترافاتهما التى يخفيانها عن الناس وأحيانا عن أنفسهما بقصد أو بدون. أما الياور الأنثوى لنوفاك فهى فيكى هيلر (الأمريكية ساره بولسون) صديقة المؤلفة ووكيلة أعمالها البارعة فى التسويق والبروباجندا، كنموذج لبراعة الأمريكان فى أساليب الدعاية بجدارة. بينما نجد ياور كاتش ورئيسه أيضا بيتر ماكمانوس (الأمريكى ديفيد هايد بيرس) نقيضه التام لا يفقه مفردات الإيقاع بالمرأة، ويغرق فى نصف شبر من المياه القصيرة القامة. لكن الفيلم لم يرض للصف الثانى من الأبطال أن يكونا مجرد ظلين شبيهين للبطلين الكبيرين، وكثيرا ما وظفهما فى دفع الأحداث إلى الأمام أو استدارتها بعنف بحيث لا يتوقع البطلان أنفسهما. كما أنه صنع بين الياورين حياة خاصة وعلاقة عاطفية ملتهبة متوترة، بسبب اختلاف طبائعهما عن بعضهما البعض أو عن بطليهما ومثلهما الأعلى. إنهما يؤمنان بالحب الصادق، لكنهما لا يملكان مفتاح التواصل بينهما.

من أهم مميزات هذا الفيلم خلق وتوظيف عدة لغات ومناهج من الكوميديا كما أوضحنا، لكن هذا لم يتولد إلا من نجاح الفيلم من خلال الورق ورؤية المخرج فى توظيف الشخصيات المساعدة والثانوية والهامشية والاستعارات الرمزية، واستغلال كافة التفاصيل الحوارية والبصرية والتشكيلية والموتيفات والطقوس وقطع الديكور والملابس تصميما وألوانا. نجح المخرج بيتون ريد فى خلق وتوحيد الجو العام للفيلم من الناحية الكوميدية واللحظات الرومانسية الخاطفة، لكن فى إطار رسم لوحة عصر الستينيات بكافة التفاصيل المتاحة، مثل مشاهد مدينة نيويورك وكيفية إبراز المدينة والمحلات والملابس والديكور واللهجة والمفردات والعقليات، والقضايا وأساليب التفكير وجماليات الصورة البراقة والبراح البصرى وعدد السكان القليل وهكذا. كما امتد عبق مرحلة ستينيات القرن الماضى أيضا إلى رؤية المخرج تقنيا فى قيادة فريق عمله، وتوجيه منهج التصوير جيف كرونينويث والأداء السينمائى الممتزج بالأداء والتكنيك المسرحى أحيانا المبالغ بحساب، ومونتاج لارى بوك وموسيقى مارك شيمان وتصميم ملابس دانييل أورلاندو، لينصهروا فى بوتقة هذا العصر ليترسب داخل المتلقى بكل مفرداته. نأخذ مثالا على كيفية استفادة الفيلم من المواقف البسيطة لتفجير الكوميديا والعديد من الدلالات والإيحاءات، ونتوقف أمام مشهد مكالمة هاتفية بسيطة بين باربرا نوفاك وكاتش فى أحد أشواط المباراة الأزلية بينهما.. بدلا من ترك كل

منهما يتكلم من مكانه أو خندقه منعزلا وإلقاء المهمة على المونتاج فى التنقل بينهما، خلق المخرج الموقف الكوميدى باستخدام المونتاج المتوازى أيضا داخل كادر واحد، بعد تقسيم الشاشة طوليا وعرضيا بسلاسة ومرونة فى صورة واحدة جمعت البطلين سويا. ورسم لهما منهجا حركيا أشبه بميزانسين المسرح وتابعناهما وهما يراوغان بعضهما البعض سويا بمنطق الكر والفر، المحملة بالعديد من الإحالات الجنسية بما يكشف عن المظهر والمخبر لكل منهما فى نفس الوقت. ركز المخرج بشكل كبير على مدى قدرة الممثلين على الأداء الكوميدى من الوضع ثابتا، بما يتماشى مع تركيبتهما التى تميل إلى التخطيط أكثر من الحركة الفوضوية المزعجة عديمة الهوية، ويتناسب أيضا مع تكنيك أفلام الستينيات ومنهج أداء ممثليها. لهذا ثبت المخرج كاميراته مثل أفضل موقع لمشاهد المسرح فى مواجهة قريبة من الممثل، وجمد الإيقاع الداخلى للمشهد تماما على مدى اعتراف باربرا نوفاك فى مونولوج سينمائى/ مسرحى طويل جدا بحقيقة خطتها ضد غريمها وحبيبها كاتش، دون أن يشغل كاميراته بالتقاط رد فعل الدون جوان المصدوم المهزوم إلا بعد نهاية المونولوج تماما.

أفضل ما فى هذا الفيلم هو البعد عن النهايات الساذجة ليتجنب حصر أفق وتأويل الصراع الدرامى بمجرد اكتشاف نوفاك حقيقة كاتش. بالتالى أعد الفيلم العديد من المفاجآت التى ساعدت فى رفع أسهم المفارقات الكوميدية المؤثرة العميقة، ولم تعد المسألة مجرد اكتشاف نوفاك خطة كاتش وينتهى الأمر. بعدها يتضح أن الأمور أعقد من هذا بكثير وأن نوفاك تحمل الكثير من الأسرار، ونكتشف أنها كانت فى الواقع تتماس مع المنهج المسرحى بعمل مسرح داخل مسرح. أى أن باربرا تحمل قناعين تحت بعضهما البعض وتلعب دورين مختبئين بمهارة بمنهج القصة داخل القصة التى قامت بتأليفهما وإخراجهما وأدائهما وحدها دائما. من هنا ندرك أن صعوبة دور الممثلة رينيه زلويجر ليس فقط فى اتباعها أسلوب الأداء فى الستينيات بقدر دون التخلى عن شخصيتها المستقلة، لكن لأنه يتطلب أيضا قدرتها على أداء أحاسيس متناقضة فى نفس الوقت مستخدمة عدة طبقات وتمكن فى كيفية التحول والاختباء، لتحافظ على حالة التمسك بمبدأ فى نفس الوقت التى تنجذب فيه نحو كل المبادىء التى تعارضها. مر الممثل إيوان ماكريجور بنفس المرحلة وإن كان فى وقت متأخر قليلا، وبشكل أقل حدة وتركيبا عن شخصية نوفاك. أثبت ماكروجر حضوره وقدراته الكوميدية الكامنة فى روحه وشخصيته، ليضفى على شخصية كاتش المغرورة الكثير من المرح والحيوية والجاذبية التى كان لابد أن تتوفر؛ لأنه فى النهاية دون جوان السيدات الساحر بلا منازع رغم أفكاره البالية. (٣٥٢)

"قسوة الحب/Intolerable Cruelty"

كوميديا رومانسية تشعل فتيل الحرب بين القانون والأنوثة

يبدو أن موعدنا هذه الأيام مع الأفلام الكوميدية الأمريكية التى تتناول بالتحديد الصراع الأزلى بين آدم وحواء الذى لم ولن ينتهى أبدا. بعدما قدمنا فى الأسبوع

الماضى قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الكوميدى "لا للحب/Down With Love" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج الأمريكى بيتون ريد بطولة إيوان ماكريجور ورينيه زلويجر، نلتقى هذه المرة مع مباراة أخرى شرسة يتقاسمها النجمان جورج كلونى وكاثرين زيتا جونز بطلا الفيلم الأمريكى الكوميدى أيضا "قسوة الحب/ Intolerable Cruelty" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج جويل كوين.

معروف أن الأخوين الأمريكيين جويل كوين وإيثان كوين يتعاونان سويا منذ سنوات طويلة بين مجالى كتابة السيناريو والإنتاج حتى أصبحا معروفين بين أقرانهما بالتخصص فى الأفلام الكوميدية ذات الطابع المختلف. من بين أفلام المخرج والسيناريست جويل كوين "الرجل الذى لم يكن هناك/ The Man Who Wasn't There" ٢٠٠١ و" طريق الهروب/?O Brother Where Art Thou" ٢٠٠٠ و" فارجو/Fargo" ١٩٩٦ و"بارتون فنك/Barton Fink" ١٩٩١، وقد شاركه شقيقه المنتج وكاتب السيناريو إيثان كوين فى غالبية أفلامه ونالا سويا العديد من الجوائز الأمريكية والأوروبية الهامة. أما أحدث أفلامهما "قسوة الحب" فقد شاهده الجمهور بدور العرض فى العاشر من شهر أكتوبر العام الماضى، علما بأن عرضه الأول كان فى شهر سبتمبر من العام الماضى أيضا ضمن فعاليات مهرجان فينيسيا السينمائى الدولى. بداية نشير أن الترجمة الحرفية الدقيقة لاسم فيلمنا الحالى هى "القسوة غير المحتملة"، وربما نجدها تقترب بشكل أو بآخر من الاسم التجارى المختار للعرض بالسوق المصرى. لكن الحقيقة أن الترجمة الحرفية تأخذ المتلقى بشكل أكثر إيجابية وقربا نحو مضمون الفيلم ذاته المتمركزة حول اللاقدرة على الاحتمال، والتى تعتبر من أهم مفاتيح الفيلم التى يود إرسالها عبر خطابه الفكرى المرح. لكن أى نوع من القسوة هذه تلك التى لا يحتملها الإنسان، على اعتبار أن للقسوة أنواعا كثيرة وأشكالا أكثر ودوافع وأهدافا ومظاهر ومعطيات ودلالات لا حصر لها ولا عدد؟ للإجابة على هذا التساؤل سنجد أن فريق العمل المكلف بكتابة أوراق الفيلم المكون من مؤلفى القصة ماثيو ستون وروبرت رامزى وجون رومانو وكتاب السيناريو رامزى وستون وجويل وإيثان كوين صبوا بنائهم الدرامى على علاقة تنافس شديدة الوطأة بين شخصيتين يحملان فى تركيبتهما الدرامية قدرا كبيرا من الإثارة، يمتلكان القدرة على اتخاذ القرار الصعب وتحمل مواصفات أفلام الكوميديا الرومانسية الخفيفة. وهى التى تقوم على وجود قصة حب قوية تجمع بين الطرفين، وكثيرا ما تكون أحد أهم الأسباب التى ينحرف من أجلها مسار الصراع الدرامى فى الاتجاه العكسى تماما، يستحيل معه فريقا الخصمين إلى فريق واحد خال من الخصوم الداخلية.

ممثل جنس آدم فى هذا العمل هو مايلز ماسى (الأمريكى جورج كلونى) المحامى الشاب الشهير بمدينة لوس أنجلوس الأمريكية، صاحب السمعة المدوية فى براعته فى اصطياد الأدلة الدامغة لصالح خصومه بكافة الوسائل الشرعية وغير الشرعية. هو يجيد النفاذ إلى نقاط ضعف فريقه باستخدام القانون فى زمن قياسى، كما أن له باعا طويلا فى قدرته المنهجية العنيفة فى مناقشة الخصم والشهود الضد فى ساحة المحكمة كى يصل إلى ما يريد. لهذا لم يكن غريبا أن يكون المثل الأعلى ليس فقط للمحامين فى مدينته، بل على كافة

المستويات فى الولايات المتحدة الأمريكية. كما أنه على المستوى الشخصى شديد الاهتمام بازدياد عداد حسابه المالى فى البنوك، ووصول أسنانه إلى أقصى درجات البياض والحدة، لتتماشى مع أناقته التامة التى لا تبارى ووسامته التى لا تقاوم. بالتالى نحن أمام شخصية لم تعتد على الهزيمة الشخصية والعملية مطلقا، وهذه فى حد ذاتها ميزة ولاميزة فى نفس الوقت، لكنها فى جميع الأحوال منبع إثارة درامية يصلح للاستثمار والتطوير كثيرا. لكن هذا الاستثمار ودواعى التوتر والإثارة وسخونة الأحداث لن يتولدوا أصلا إذا ظل مايلز ماسى يواجه خصوما ضعيفة يفوز عليهم على وتيرة واحدة رغم تعدد الوسائل؛ لأن النتيجة محسومة لصالحه دائما. من هنا أصبح الطريق الدرامى ممهدا بمنطقية وضرورة مطلوبة لظهور شخصية نسائية، تمتلك نفس المواصفات فى الذكاء والجمال والاعتزاز بالنفس والثراء والقدرة على المنافسة والتساوى مع البطل المغوار فى امتلاك أكبر جراب خفى للحيل والآلاعيب الماكرة التى لا تنتهى. الأهم من ذلك أنها تمتلك نفس الطبع الحاد الذى لا يقبل الهزيمة مطلقا. لن تكون هذه الشخصية التى عليها إشعال فتيل الصراع بمجرد ظهورها حتى نهاية العمل خيرا من مارلين (البريطانية كاثرين زيتا جونز)، المتخصصة فى الزواج من الأثرياء السذج والمخططة البارعة للوصول بهم إلى ساحات القضاء والتهام أكبر نصيب ممكن من ثرواتهم الملقاة فى عرض الطريق. آخر هؤلاء الأزواج هو الزبون الثرى جدا ركس ركسروث (الأمريكى إدوارد هرمان)، الذى حصل له محاميه البارع مايلز ماسى بطريقته الخاصة على حكم بالطلاق مع فقدان مارلين ثروتها الكبيرة. فى هذه اللحظة أصبحت الساحة الدرامية مهيأة تماما لبداية الحرب العلنية بين الطرفين المختصمين الوسيم مايلز ماسى الذى لا ينسى لحظات انتصاره الوفيرة الكاسحة مطلقا، والجميلة مارلين التى لا تنسى أيضا لحظات هزيمتها القليلة المريرة مطلقا. من هنا كان لابد أن تثمر المباراة العنيفة بين شخصيتين قويتين صراعا دراميا قويا بنفس القدر والكفاءة مليئا بالمفاجآت، خاصة إذا كان الفيلم من النوع الكوميدى الذى يحاول مخرجه استغلال وتوظيف كافة التفاصيل لتوليد الكوميديا، رغم أن الميزان المرح والإحكام للمشاهد لم يكن أحيانا متوازنا بما يكفى. مادمنا وصلنا إلى هذه النقطة فنستطيع المقارنة ببساطة بين هذا الفيلم والفيلمين الأمريكيين الكوميديين "لا للحب/ Down With Love" للمخرج الأمريكى بيتون ريد و"من أجل عيون سارة/ Serving Sara" إنتاج ٢٠٠٢ إخراج ريجى هادلن بطولة ماثيو بيرى وإليزابيث هيرلى. الثلاثة أعمال على قرب تاريخ إنتاجهم يشتركون جميعا فى انتهاجهم لغة الكوميديا الرومانسية، وتناولهم تيمات اجتماعية إنسانية واقعية متداخلة ومتشابكة مثل حرب الكر والفر بين آدم وحواء سواء أثمرت حالة الطلاق أم لا. ثم يتجهون بعدها إلى مرحلة الانتقام ثم مرحلة وقوع الطرفين المتنافسين فى شرك الحب، رغم آلاعيب القانون والمحامين أو السوق التجارى للقانون أو الإعلام أو رأس المال من أجل الحصول على الثروة بشكل أو بآخر، رغم تعدد الدوافع والمبررات والأهداف والنتيجة السينمائية المرئية التى شاهدناها.

إذا كانت المعالجة السينمائية وجهود العاملين فى الفيلم جميعا هى الفيصل بين هذه الأعمال الثلاثة رغم المساحات المشتركة بينهم، فإن الضعف العام الذى اتسم به فيلم "من أجل عيون سارة" شاملا معظم العناصر هو الذى

سيعلى فى المقابل الفيلمين الأخيرين من باب المقارنة الفنية الموضوعية. للدلالة على مدى التقارب العام بين الفيلمين "لا وقت للحب" و"قسوة الحب" سنجد تشابها كبيرا فى الهيكل المعمارى لسياق البناء الدرامى، حيث يعتمد كتاب السيناريو هنا وهناك على وضع البطلين الرجل/ المرأة فى مقدمة الحدث والفعل والتخطيط. يليهما فى الصفوف الخلفية القريبة صديق البطل والبطلة المساعدان المقربان اللذان يشاركان فى دفع الأحداث، والمشاركة فى تحويل مسار الخطوط الدرامية وترتيب المفاجآت وتدبير الخطط والاستماع والتشاور والتحاور والتدبر مع خلق بعض الكيان الخاص لهما قدر المستطاع، يدخل بشكل أو بآخر فى الصراع الرئيسى للفيلم دون تشتيت، وإن كان دور الصديقين المساعدين فى الفيلم السابق أكثر كثافة وفائدة درامية. كما يشترك الفيلمان أيضا من ناحية البناء العام فى العثور على بطلين متنافسين على قدر من التساوى والقوة، يحتملان تناوب جولات قصيرة وطويلة المدى من الهزيمة والانتصار المؤقت. وتظل المغامرات تدور على أشدها بينهما حتى إعلان كلمة النهاية الختامية بالتصالح والاستسلام إلى الحل، بعد تعرض الشخصيتين إلى التغير الاضطرارى بعدما تهذب عاطفة الحب من أخلاقهما قليلا دون التنازل عن قوتهما، لكن مع توجيه مسار أسلحتها المضادة بعض الشىء. فى فيلمنا الحالى سنجد أن البطل يهزم البطلة فى ملعبه داخل ساحات القضاء على أرض صلبة، فردت بهزيمته خارج الساحات والنصوص والعقود الجامدة فى ملعبها هى على أرض الأنوثة الطاغية، لكن المفارقة الساخرة أن الحب فى النهاية يهزم المتنازعين الاثنين فى ملعبه هو بقوانينه اللامنطقية التى لا ينافسه فيها أحد.
إذا كان فيلم "لا للحب" استطاع فرض سطوة عصر الستينيات على أركان العمل ككل كما أوضحنا سابقا، فقد صنع المخرج جويل كوين من "قسوة الحب" نموذجا للعصر الحديث بكل ما يحمل من إيقاع لاهث شديد التكالب، يهيمن على حركة البشر وإيقاع المونتاج الداخلى لحوار الفيلم الذكى والإيقاع الحاد بين المشاهد والمونتاج الزمانى والمكانى ووقوع الأحداث التى لا تهدأ على الجبهتين، والأساليب الملتوية لكيفية إعداد المفاجآت التى تتناسب مع الألفية الجديدة.
على سبيل المثال عبر الفيلم فى صورة كاريكاتورية مبالغة مؤثرة عن سطوة رأس المال المتوحش على حياتنا اليومية، متمثلا فى الكهل والمتهالك (توم ألدريدج) صاحب المؤسسة القانونية الشامخة المدجج بالأجهزة والأنابيب الطبية الرهيبة المريبة المخيفة والمفزعة، حتى يبدو كأنه غواص بملابسه الكاملة قادم من البر الملوث، صنع له المخرج جوا مختلفا عن لون الفيلم البراق الحقيقى والمزيف طوال الوقت إمعانا فى تجسيد صورة القبح، وخلق له ذكريات من أطياف مشاهد أفلام هيتشكوك المرعبة، عندما شاهدنا حجرته الشديد القتامة التى تختلط فيها رائحة المال بالموت، يغلب عليها الأثاث المتهالك وسيطرة اللونين الأبيض والأسود على هذا القبو الحاكم، المحمل بإضاءة شديدة الكآبة يتخللها مقاطع كاملة من مكونات الظل والنور الأساسية فى أفلام الرعب. وهو نموذج لاجتهاد مصممى الديكور جان كى. إنجيل ونانسى هيى ولورى بوثام فى تفهم أبعاد الشخصيات ومراحل الصراع الدرامى بلغة كوميدية هادئة نابعة من الموقف ذاته دون إقحام. كان واضحا من البداية أن المخرج جويل كوين يتعامل مع طاقمه الفنى بلغة متفاهمة ومنهج موحد، وهو أمر طبيعى لأن مدير التصوير البريطانى

روجر ديكنز والمؤلف الموسيقى الأمريكى كارتر برتويل والمونتير الأمريكى ليزلى ماكدونالد شاركوا الأخوين كوين فى معظم أعمالهما الناجحة سابقا. الجدير بالذكر أن ديكنز الموهوب هو أيضا مدير تصوير الفيلم البديع "عقل جميل/ A Beautiful Mind" بطولة راسل كرو.

يحمل بطلا الفيلم تاريخا طيبا وخبرة كبيرة فى سجل الأعمال الكوميدية وغيرها.. فاز الممثل الأمريكى جورج كلونى بجائزة الجولدن جلوب عام ٢٠٠٢ عن الفيلم الكوميدى "طريق الهروب/ O Brother, Where Art Thou?"، كما فاز بجائزة خاصة عن إنجازه فى فيلم "اعترافات عقل خطير/ Confessions Of Dangerous Mind" عام ٢٠٠٢ من المجلس القومى للنقاد. ونالت الممثلة البريطانية كاثرين زيتا جونز جائزة أفضل ممثلة أوروبية باختيار المتفرجين من الأكاديمية الأوروبية عن فيلم "الفخ/Entrapment"، ورشحت لجائزة الكرة الذهبية كأفضل ممثلة مساعدة عن دورها فى فيلم "خيوط التهريب/Traffic". وبينما رشحت لجائزتى الجولدن جلوب أو الكرة الذهبية ونقاد الإذاعة كأفضل ممثلة مساعدة عن الفيلم الأمريكى الموسيقى الشهير "شيكاغو/Chicago" عام ٢٠٠٢، نالت جائزتى الأوسكار ورابطة ممثلى الشاشة كأفضل ممثلة مساعدة عن دورها فى نفس الفيلم. من أهم مميزات هذا الفيلم على مستوى الأداء التمثيلى توافق الكيمياء بين البطلين، مما خلق قدرا كبيرا من الهارمونى والتناسق والتفاهم والتنافس الخلاق فيما بينهما. خاصة أن الاثنين يتبعان منهج الأداء الهادىء الواثق والكوميديا الراقية التلقائية دون ابتذال، ويمتلكان مخزونا جيدا يدعمهما فى قراءة الشخصيات والتعامل معها بمرونة وسلاسة، ويعرفان قدراتهما الجذابة وحدود شخصياتهما ومدى تماسها مع الشخصيات الأخرى داخل لحظة ما. والنتيجة انسيابية كبيرة فى مشاهد كلونى وزيتا جونز سويا وفتح باب العبور للفيلم ليمر خفيفا مرحا تعالت معه ضحكات الكثيرين حولنا. (٣٥٣)

"مطبات ساخنة/ Hot Chick"

أفكار كوميدية حيوية مع إيقاف التنفيذ؟؟!!

بعد عدة مداولات ذاتية استقر رأينا على تقديم قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الكوميدى "مطبات ساخنة/Hot Chick" إنتاج ٢٠٠٢ ومن إخراج توم برادى، رغم أنه فيلم موسط وأحيانا ضعيف إلى حد ليس قليلا. سبب المداولات الذاتية أن سوق الأفلام الأجنبية الآن يمتلىء بمجموعة أفلام متباينة أفضل بكثير، مع ذلك نحن لا نختار الأفضل لكننا نبحث عن مناطق الإيجاب والسلب عامة بوجهة نظر موضوعية علمية تعتمد على السبب والنتيجة تحتمل المناقشة والجدل. أهم ما يميز هذا الفيلم الأمريكى الذى حاز فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين أنه لا يعد نموذجا لفيلم سيىء تماما، بل إنه فى المقابل نموذج حى مجسم لنوعية أفلام التسلية الكوميدية، الذى كان الطريق ممهدا أماما تماما ليكون أفضل مما شاهدنا بكثير، لكنه سلك كل الدروب إلا الذى يصل به إلى درجة أعلى من النجاح والعمق.

هناك ثلاث نقاط نضعهم فى الخلفية القريبة قبل أن يأخذنا العمل.. أولا - إن "مطبات ساخنة" هو الفيلم الأول للمخرج الأمريكى توم برادى، الذى سبق له المشاركة فى كتابة سيناريو الفيلم الأمريكى "الحيوان/The Animal" إنتاج ٢٠٠١ بالاشتراك مع الممثل روب شنايدر بطل الفيلم الحالى أيضا. ثانيا - إن الفيلم الذى نتوقف أمامه فى هذه السطور فى حقيقته عمل قديم بالتواريخ والأرقام، ويكفى معرفة أنه عرض لأول مرة بالولايات المتحدة الأمريكية فى الثالث عشر من شهر ديسمبر من عام ٢٠٠٢ قبل الماضى. ثالثا - وضوح تدخل مقص الرقيب الحاد فى الكثير من المشاهد من منظور أخلاقى بحت، خاصة المشاهد أو الإيحاءات أو الحوارت الجنسية الصريحة، وهو موقف مشابه من بعيد لموقف تقدير رقابة الولايات المتحدة التى أعطته درجة عالية من المحاذير تمنع عرضه للأطفال، مع الفارق أن الرقابة هنا اعتبرت الجميع أطفالا دون الاضطلاع على البطاقات الشخصية. بالتالى ظهر الفيلم شبه مهلهل عامرا بالمشاهد المبتورة التى تجد البطل مثلا فى بدايتها أمام المرآه يندهش، وفجأة تستشعر اقتحام طرف مقص الرقيب الحاد بسطوة السلطة، لنجد البطل فجأة يبكى بعيدا عن المرآه يدلى ببقية مقطع آخر من الحوار مع شخصيات أخرى. والنتيجة أننا لا نعرف للموقف أولا من آخر ليختل السياق الفنى بشكل مهلهل وعجيب، بالتالى أصبحت مهمتنا إشعال فتيل أذهاننا وشحن موهبة التخمين والقدرة على الخيال طوال الفيلم من بنات أفكارنا فى تدريب فعلى غير متوقع على الإبداع اللحظى والارتجال الفورى. وهو بالمناسبة نفس الموقف الرقابى الذى تعرض له الفيلم الأمريكى الآخر "العاشق المجنون/Killing Me Softly"، الذى يعرض فى نفس الوقت بعدما تعرض إلى نفس المصير الأخلاقى الرقابى الدامى. مع احترامنا الكامل لجهاز الرقابة ومهمة حماية المتلقى باختلاف مستوياته ونواياه، كنا نفضل إما أن يخصص عرض هذا الفيلم أيا كان مستواه للكبار فقط، وإما يمنع نهائيا ويلقى جزائه الحتمى من الاغتيال المبكر، أو أى حل آخر أفضل من تدخلات المقص النشط وتشويه العمل بهذا الشكل!

بنى كاتبا السيناريو توم برادى وروب شنايدر السياق الدرامى على لعبة تبادل الأدوار بين البطلين الرئيسيين، واعتمدا على إمكانية حدوث فرضية خيالية عندما يتحول الرجل إلى امرأة والعكس صحيح، مما يذكرنا بأطياف بعيدة من مقالب حكايات ألف ليلة وليلة. فى أحد الأيام ذهبت الفتاة المراهقة الجميلة جسيكا (راتشيل ماكدامز) تشترى قرطا من أحد المحلات المتخصصة فى الحلى الأفريقية تديره السيدة مامبوزا (آجنى ستون)، وهى لا تعرف أنه مع الأسف يحمل لعنة الأميرة ناوا السحرية. لكى تكتمل خيوط اللعبة يصل القرط للشاب الأمريكى كلايف (روب شنايدر)، الذى يعيش العقد الثالث من عمره ويضعه من باب الزينة اللاهية. وفى الصباح يفاجأ الاثنان أنهما قد تبادلا الأدوار فى الحياة على المستوى الظاهرى الفيزيقى، أى أن الشاب المفتول أصبح يمتلك وجه وجسد فتاة غاية فى الجمال مدعم بكل مفاتن الأنوثة، كما أصبحت الفتاة المثيرة جدا رجلا فظا مكتمل الرجولة والفظاظة. إذا كان العثور على هذا القرط هو نقطة الانطلاق الدرامية التى تطورت منها كافة الأحداث، فإن ارتداء الشاب كلايف للقرط هو نقطة التحول الدرامية التى ستفتح باب الصراع الدرامى حتى النهاية. لا تعتمد الرؤية الدرامية التى يود المخرج طرحها على اكتشاف عالم النساء والرجال

من وجهة نظر مخالفة معكوسة فقط، لكن هذا الخلط المفاجىء بين الأجناس يؤدى بالبطلة التى ترتدى جسد رجل إلى خوض رحلة اكتشاف ذاتية تتعرف فيها على نفسها ووجودها الحقيقى، عبر مرآه صريحة فاضحة لا تكذب ولا تجامل تحت تأثير الجمال والإغراء. الحقيقة أن جيسيكا الجميلة ذات الوجه الملائكى التى يتهافت عليها كافة شباب مدرستها الثانوية وتبدى حبا حقيقيا تجاه زميلها (ماثيو لورانس)، ما هى إلا فتاة نرجسية وقحة تتعمد إهانة صديقاتها دون سبب ولا تراعى مشاعر الغير إطلاقا. إذا كانت كل هذه المقومات المرتبطة بتاء التأنيث هى التى أضلت جسيكا وغيبتها عقليا وإنسانيا، فقد أراد القدر أن يشد أذنيها قليلا لتستفيق عندما سحب منها كل مقوماتها الخارجية موطن تفاخرها وغرورها فجأة، فانكشف غطاؤها وأصبحت فى مواجهة حقيقية مع صورتها الداخلية الحقيقية مهما كانت رديئة، دون الاختباء وراء أعذار الرتوش الجمال والماكياج ودلالات ألوان وتصميمات الملابس المزيفة، التى تلهى الآخرين عن مساوئها وتلهيها هى نفسها عن المواجهة الذاتية الصريحة.

إذا كان هذا هو المغزى الدرامى الذى سيقلب حياة جسيكا ويجسد الممثل روب شنايدر شخصيتها مؤقتا، فماذا عن جسيكا المزيفة أو البديل المفترض لهذا الشاب اللص العنيف الذى لا يتورع عن فعل أى شىء بمنتهى التوحش؟ للإجابة على هذا التساؤل نفترض أن الفيلم صنع للشاب المتخفى مصيرا مشابها لمصير جسيكا الحقيقية، ليواجه أخطائه هو الآخر ويصل إلى لحظة التكشف والتنوير بعد معاناة مع نفسه والمجتمع، سنجد أن منحنى العمل الفنى سيهبط متدهورا إلى أسفل من فرط سيره بملل على قضيب قطار رتيب لا يقدم جديدا، وسينتهى به الأمر إلى نهاية وردية ساذجة ترضى كل الناس، لكنها ضد مصلحة العمل الفنى على خط مستقيم. أما إذا افترضنا أن العمل الفنى ترك الشاب الذى يرتدى قناع جسيكا على حاله من الشر بأى قدر ولم ينصلح حاله لينقلب إلى ملاك مفاجىء، ففى هذه الحالة ستتولد دفعات ومساحات من التغيير والإثارة التى تفتح آفاقا أكثر رحابة للعمل الفنى دراميا وفكريا وبصريا وتمثيليا. لكن المشكلة أن الفيلم اختار الطريق الثانى فعلا من حيث العنوان الخارجى فقط لا غير؛ لأن المخرج والبطل شريكه فى السيناريو صبا كل تركيزهما على كافة التقلبات التى يتعرض لها البطل الخارجى الذى يخبىء الفتاة داخله على كافة المستويات والتشكيلات، بما فيها مشكلاته مع صديقاته وأزمة العلاقة الباردة بين الأم والأب، مقابل إغراقنا فى عالم البطل نفى الفيلم عالم البطلة التى تخبىء بداخلها كلايف تماما باستثناء لحظات قليلة للغاية. بالتالى تأرجح ميزان الدراما المطروحة حتى أصبح مختلا؛ لأن مبرر التهميش لم يكن منطقيا، ثم فوجئنا قرب النهاية بظهور جسيكا المزيفة من جديد ترتكب العديد من الأفعال الشريرة، ومفترض ألا نسأل أين كانت طوال هذه المدة وماذا كانت تفعل؟؟ كما امتدت قصدية التهميش وشبه الإلغاء ليشمل صديقات البطلة أيضا، رغم أن التوازن مع عالم جسيكا المزيفة كشخصية موازية ومع صديقاتها كشخصيات ثانوية حتى الصديقة الحميمة أبريل (آنا فاريس) كان يمكن أن يفجر العديد من طاقات ومنابع الكوميديا بلغات وأنساق مختلفة. أضف إلى ذلك أن رحلة جسيكا الجديدة التى يجسدها روب شنايدر، والتى حاصرونا بها طوال العمل على حساب الباقين جميعا، لم تكن تتمتع كلها بالقوة المطلوبة فى بناء المشهد على الورق من البداية أو على

مستوى التنفيذ. إذا تذكرنا قطع الرقابة التى اخترقت العديد من المشاهد، فسنكتشف أننا نقف أمام فيلم أطلق عددا قليلا من ضحكات المتفرجين حولنا، رغم أنه كان يمكنه بكل ببساطة وبشىء من الإبداع والتخلى عن الأنانية أن يكون فيلما كوميديا من الطراز الرفيع.

ذكرنا من البداية أن هذا هو العمل الأول للمخرج توم برادى، لكنه بالتأكيد يتحمل المسئولية من جهتين. أولا - لأنه شريك أساسى فى كتابة السيناريو الذى احتكره من بدايته إلى نهايته، كما أنه بالطبع المخرج المسئول وقائد فريق العمل ككل أمام وخلف الكاميرا. صحيح أن هذا الفيلم ينتمى إلى أفلام التسلية التى تهدف الإضحاك كهدف فى حد ذاته، إلا أن المخرج لم يقدم داخل هذا التصنيف عملا خلاقا بما يكفى دون فلسفة. يفترض أن هذه النوعية تتعامل من منطلق أبسط المناهج البصرية، لكننا كنا نتوقع على الأقل توظيفا أفضل لدلالات وموتيفات بسيطة مثل الملابس والمكان، تلعب دورها المطلوب داخل السياق لتخرج الصورة من إطار السطحية والاستسهال، وتجذبنا بالتبعية لنتوقف أمامها نلاحظ ونفكر ونحلل ونقرأ ونتفق ونختلف ويأخذ الفيلم دورات حياة جديدة وهكذا. لكن يبدو أن إصرار المخرج والسيناريست والبطل من البداية أن يكون شنايدر هو المحتكر الحقيقى الذى يحتل الفيلم بأكمله، قد امتد أيضا ليشمل نوعية الكوميديا الناتجة عن سوء التفاهم والمفارقات التى تعتمد أولا وأخيرا على إبراز قدرات الممثل، وكأن البطل يصرخ فى كل مشهد معلنا "نحن هنا". الحقيقة أن الأداء التمثيلى للممثل المرح روب شنايدر ساهم بالفعل فى دفع الفيلم إلى مستوى المنطقة المقبولة، لكن على حساب الباقين والعمل ككل.

لم نلحظ فى المنهج البصرى للمخرج شيئا يستلفت النظر، وإن قدم أفضل مشاهد الفيلم لحظة تحرره تحررا مقنعا من حصار شنايدر وحده، ليتعامل مع جماعات من البشر مركزهم البطل أيضا. وهو ما شاهدناه على سبيل المثال فى مشهد رقص جسيكا بالملهى الليلى، الذى سمح للمخرج باستدعاء طاقمه الفنى الأمريكى المكون من مدير التصوير تيم شورستيد والمؤلف الموسيقى جون ديبنى والمونتير بيك بروير، ليقوموا بوظيفتهم الإبداعية التى جاءوا من أجلها. على مدى عدة مشاهد منتظمة فى سياق الملهى الليلى شاهدنا توليفة من التنقلات والقطع والزوايا وأحجام الكادرات والتنويعات الموسيقية الحيوية المرحة، ذكرتنا أننا نشاهد فيلما يقوده مخرج يمتلك حسا فنيا، لكن ينقصه قرار الإفراج الإبداعى من أسر الممثل روب شنايدر؟!! (٣٥٤)

استيفان روستى

بارون الكوميديا الراقية

عندما يذكر اسم إستيفان روستى تقوم الذاكرة باستدعاء أوراقها لتنقب بعمق عن المنهج التمثيلى المتميز لهذا الفنان الذى رحل ١٩٦٤، بعدما ترك للجمهور ميراثا فنيا جماعيا ثريا موزعا بالتساوى بينهم يستمتعون به طوال العمر.

وقد ساهمت العوامل الوراثية والنشأة البيئية الاجتماعية فى خلق بذور متفردة للفنان، نضجت بالتدريج من تراكم الموروث مع المكتسب لتثمر فى النهاية شخصية مستقلة وموهبة إبداعية مختلفة الإيقاع عن غيره. تدلنا "موسوعة الممثل العربى في سينما القرن العشرين" لمحمود قاسم ويعقوب وهبى أن إستيفان روستى أو إستيفان دى روستى المولود ١٨٩١ ينتمى إلى أب نمساوى من طبقة البارونات. وشاء القدر لهذه الجذور الأوروبية أن تنزرع وتتفتح فى مصر، عندما تشرب فى نشأته حى شبرا الشعبى بمذاقه الخاص حتى المرحلة الثانوية، ثم استكمل مشوار حياته بشكل دائرى محمل بما سبق، وخبر بنفسه المجتمعات الأوروبية التى تنقل بينها فى مهن مختلفة. بالتالى نحن أمام حالة خاصة من تركيبة إنسانية بروحين تحتضن داخلها الحضارة الشرقية والعقلية الغربية، وهو ما انصهر تلقائيا وتجلى وحده دون افتعال على ملامح وجهه المنحوتة من الصرامة النمساوية والتكوينات التشريحية لجسده النحيف، وأسلوب إلقائه الذى يدرك جيدا قيمة الكلمة ويعطيها حقها تماما من التمهل والتقطيع السليم والتركيز والتحكم فى توقيتها ومغزاها. من هذا التضامن السلمى المخلقة على خريطة الفنان الداخلية بدا يميل إلى النزعة الأرستقراطية الطبقية اللامتخلية عن شعبيتها، لكنها الروح الشعبية المصرية صاحبة وجهة النظر الخاصة المتناسبة مع التركيبة الذهنية. إذا تصورنا مثلا أن عبد الفتاح القصرى إعتذر عن دور المعلم حنفى فى فيلم "إبن حميدو" ١٩٥٧ إخراج فطين عبد الوهاب، فهل يمكن إسناد نفس الدور لإستيفان روستى؟ تدور الإجابة هنا فى دائرة احتمالين.. أولا - إن مواصفات الشخصية لا تتماشى مطلقا مع تركيبة إستيفان ومنهج أدائه، ثانيا - إنه سيؤدى الدور بشكل مختلف جذريا عن القصرى؛ لأنه لا يجسد صميم الطبقة الشعبية لهذه الدرجة من الانغماس والتماهى اللامحدود المميز للقصرى، وهو ما يردنا إلى الحدود الجغرافية المتماسة داخل إستيفان التى رشحته لنوعية أدوار تتراوح غالبا بين الشر والكوميديا أو الاثنين معا. إذا توقفنا عند عينى روستى بوصفها من أهم منافذ التعبير عن حرفية موهبة الممثل، فسنجدها من الطراز الثاقب المراقب المخطط المستوعب قليل الكلام النافذ كالسهم إلى الأعماق دون وداعة، مما يوقظ داخل المستقبل الحذر والفضول عند التعامل مع هذا التكوين الفكرى القيادى، الذى يؤهل صاحبه بلا معاناة ليلعب دور الشخصية الدرامية الرئيسية أى الزعامة الناضجة القابعة خلف الخطوط المختبئة من الضجيج الإعلامى البعيدة عن التباهى المراهق، التى توهمنا ببطء حركتها الجسدية ثم تفاجئنا بالانقضاض فى لحظة هدوء قاتلة مثلما شاهدنا فى فيلم "قلبى دليلى" ١٩٤٧. وفى أوقات أخرى نجده الشرير الكوميدى أو الكوميدى فقط الذى يطلق يفجر الضحكة الراقية دون جهد بكل لباقة وأناقة ووعى رغم أنه نادرا ما كان يبتسم.. (٣٥٥)

"سرقة على الطريقة الإيطالية/ Italian Job"

إعادة ناجحة لفيلم بريطانى شهير بأدوات العصر الحديث

عندما تستعد لمشاهدة لعبة "العسكر والحرامية" بين طرفيها المعتادين التقلديين مهما بلغت درجة ذكائهما، فإنك غالبا ما تمنى نفسك بلعبة مثيرة

للفضول ومنبهة للحواس، خاصة إذا كانت متكاملة المقومات والأركان والدلالات وتمتلىء باللاعبين المهرة أصحاب العقليات العميقة. أما إذا تمردت اللعبة على أسوار التقليدية وتغير اسمها إلى "حرامية وحرامية" مع توفر معطيات القوة، فربما تكون مبشرة بشكل أفضل لمشاهدة لعبة مختلفة أفرادها متشابهون وأدواتهم مكشوفة يعلنون تحدى الذكاء للوجود ذاته، وليس لإثبات نصرة الخير على الشر فى المعارك المثالية المعتادة.

هذا الاجتماع القوى لمجموعة من أمهر اللصوص مع اختلاف أطراف وأهداف اللعبة يعد من أهم ركائز الإثارة داخل الفيلم الأمريكى "سرقة على الطريقة الإيطالية/Italian Job" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج الأمريكى إف. جارى جراى. سبق لجراى تقديم أفلام قليلة متباينة المستوى كمخرج، من بينها الفيلم الأمريكى "المفاوض/The Negotiator" إنتاج عام ١٩٩٨ الذى عرض فى السوق المصرى ولعب بطولته الممثل الموهوب كيفين سبيسى. ظهر فيلم "سرقة على الطريقة الإيطالية" بدور العرض الأمريكية فى الثلاثين من شهر مايو العام الماضى، لكن عرضه الأول للجمهور كان فى إطار مهرجان ترايبيكا السينمائى الأمريكى فى الخامس من مايو من نفس العام. لابد أن نشير فى البداية أن هذا الفيلم الأمريكى الحديث هو إعادة لفيلم سينمائى بريطانى يحمل نفس الاسم إنتاج ١٩٦٩، سيناريو تروى كنيدى مارتن ومن إخراج بيتر كولنسون، بطولة مايكل كين ونويل كوارد وبينى هيل وراف فالون. حصل هذا الفيلم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم تماما مثل نسخته الأمريكية الحديثة، ورشح الفيلم الإنجليزى لجائزة الكرة الذهبية أو الجولدن جلوب كأفضل فيلم أجنبى ناطق باللغة الإنجليزية فى نفس عام ظهوره فى الأسواق. نصل الآن إلى فيلمنا الأمريكى الحالى الذى كتب له السيناريو دونا باورزووين باورز، حيث قدما معالجة سينمائية لبعض التيمات المتشابكة فى نسق واحد هى الجريمة وسرقة الذهب والانتقام والصداقة وعلاقة الأب وابنته، مع توظيف إمكانات التكنولوجيا الحديثة ونثر قطرات من بعض الكوميديا المطلوبة هنا وهناك. إلى جانب البناء المتماسك وكم المطاردات المثيرة والمفاجآت المتوالية، تميز السيناريو أيضا بأسلوب تلخيصى لتقديم الشخصيات واستعراض ماضيهم وأهم مفاتيح شخصياتهم بأقل القليل من الكلمات والمشاهد. حتى مطاردات السيارات نفذها المخرج جراى بالأسلوب النظيف طبقا للتركيبة الدرامية لأطراف الصراع، بدون إراقة دماء تنم عن حرفة واضحة وملكة قيادة بارع ومهارة التخطيط والنظرة المستقبلية الشمولية أفقيا ورأسيا.

"أثق كثيرا بكل الناس، لكننى لا أثق أبدا بالشياطين الكامنة داخلهم"..هذه هى الحكمة التى يؤمن بها اللص المخضرم جون (دونالد سوذرلاند)، ودائما ما كان يردد هذه العبارة التى تعلمها بخبرة السنين. لكن جون العجوز الذى كان ينوى أن تكون سرقة الذهب بفينيسيا آخر عملياته الإجرامية ليتفرغ لإسعاد ابنته ستيلا، لم يستفد بهذه الحكمة كما يجب وغفل عن مدى تحققها فى أقرب معاونيه، وكلفته هذه الغفلة حياته كلها. جون هو العضو المخضرم فى عصابة متكاملة رهيبة تضم مجموعة من أصحاب المهارات الخاصة جدا وكأنهم مملكة بشرية مبدعة شديدة التميز. إلى جانب جون الذى يعد من أمهر اللصوص فى

فتح الخزن، هناك شارلى (مارك والبرج) القائد الحاد الذكاء صاحب الخيال الواسع وحسن توقع تصرفات وردود أفعال الآخرين بوصفه قارئا جيدا للشخصيات. وهناك الهادىء هاندسم روب (البريطانى جيسون ستاثام) أمهر المجموعة فى الهروب وقيادة السيارات واللنشات وكل آلة تمشى على الآرض، أما لايل (سيث جرين) فهو ملك الكمبيوتر والمرح الذى يتحكم فى كل شىء عن بعد بالكمبيوتر وبرامجه التى سرقها أصلا من مخترعها. وهناك الأسمر لفت إير أو الأذن اليسرى (موس ديف) ملك المتفجرات الذى يسمع بأذن واحدة فقط، بعدما أتى ولعه الشديد بالمتفجرات منذ صغره على حاسة السمع بأذنه اليسرى، لكنه كان سعيدا بنجاحه فى التجربة على أى حال. نصل إلى آخر الأعضاء أو اللص النذل ستيف (إدوارد نورتون)، الذى تسبب فى إراقة الدماء مرتين فقط لا غير فى هذا الفيلم الملىء بالمطاردات النظيفة، بعد غدره بأصدقائه واستيلائه على الذهب بمفرده وقتله جون؛ فتسبب فى انقلاب مسار الصراع الدرامى وأدوار الشخصيات وأهدافها رأسا على عقب حتى النهاية. وبعدما اتضح أنه الشخصية الرئيسية الى تحرك كل الخيوط من على البعد مثل العرائس، انقلب الأمر بعد خيانته وأصبح مطاردا من بقية أفراد العصابة بدافع وفائهم لصديقهم العزيز. يحل شارلى محل ستيف ويسترد زمام الأمر ومكانته الحقيقية كمخطط بارع وحيد بعد انكشاف المؤامرة، ويصبح هو القائد الأوحد الذى يحرك كل الخيوط فى يده ويتنازل عن مكانه كشخصية أساسية منفذة تحتل المرتبة الثانية، ليرتقى إلى عرش الشخصية الأولى المهيمنة على كل خيوط اللعبة رغم كافة العقبات وشحنات المفاجآت المتوالية. برغم أن شخصية جون هى صاحبة أقل عدد من المشاهد طوال الفيلم، فإنها من نوع الشخصيات المحورية الرمزية التى تسببت فى تحريك الأحداث من البداية إلى النهاية دون قصد، بعكس طبيعة شخصية ستيف الدرامية تماما. ثم كان الامتداد الرمزى المجسد لشخصية جون من خلال ابنته ستيلا (شارليز ثيرون) الخبيرة فى فتح الخزائن البارعة وقيادة السيارات الصغيرة، لكنها على النقيض تعمل مع البوليس علانية وتعتمد على أحدث الأدوات العلمية وتفضل العمل فى الظلام والصمت التام، بعكس والدها صاحب القدرات اليدوية التى لا تبارى مع اعتماده على الأدوات الصماء بأقل القليل، وكأنه لا يعبأ بتوقيت وكيفية العمل صامتا أو وسط أى ضجيج صاخب؛ لأن هدوئه وتركيزه وصمته ينبعون من داخله وليس من خارجه، وهذه من أهم مقوماته كلص شديد البراعة. لكن اعتماد ستيلا على إمكانات العلم بشكل مطلق لم يكن تمكنا ومسايرة للعصر، بقدر ما كان إلغاء وهروبا من مواجهة قدراتها الشخصية واهتزاز ثقتها بنفسها وقدرتها وإعلان وعورة جرحها ومدى قسوة شعورها بالوحدة والضياع، لحرمانها من والدها الذى قضى معظم حياته بين عمليات السرقة والسجون الصماء رغم حبه الشديد لها. عندما وافقت ستيلا بعد تفكير طويل على الانضمام إلى أفراد العصابة للانتقام لوالدها من اللص الخائن القاتل، تكاملت المجموعة بشكل قوى وحلت الابنة محل والدها، وأصبحت المعادل الرمزى لامتداد تأثيره وقدرته الدرامية على الفصل فى الأحداث خاصة فى اللحظات الحرجة تماما.

لم يقتصر نجاح المخرج الأمريكى إف. جارى جراى على تقديم فيلم آكشن مثير يحاول التمرد على النمطية فقط؛ وإنما كان فى قيادة فريق عمله خلف الكاميرا لتقديم منهج بصرى يحقق مفهوم الفرسان الثلاثة الشهير "الكل فى

واحد" مع الفارق.. لقد انحصرت مشاهد التخطيط التى أدارها المخرج مع مدير التصوير والى فستر داخل أماكن ضيقة مغلقة، مع تخصيص المشاهد المنفتحة النهارية فى الهواء الطلق لالتقاط لحظات فرحة اقتسام الغنائم وشطحات الأحلام ومطاردات السيارات البارعة فى الشوارع ومشاهد المراقبة المتعددة، بالإضافة إلى مجموعة مشاهد المطاردات بين العصابة وبوليس إيطاليا على سطح مياه مدينة فينيسيا نهارا، والتى تعد من أفضل تكوينات الفيلم البصرية. كما نجح زوايا وأحجام اللقطات وتكنيك الإضاءة طوال الوقت فى زرع قالب التوحد الكامل بين أفراد العصابة الأوفياء ومعهم ستيلا لاحقا، وحرصت دائما على احتواء المجموع فى كادر واحد متقارب لترسيخ الإحساس بالجماعية والتعاون والكثرة المجدية الموظفة جيدا كيد واحدة لا تنهزم ولا تستسلم ولا تعرف التفرقة أو الإغراءات. حافظ المخرج على نفس الإحساس بسرعة انتقاله بينهم، سواء كانوا موزعين داخل مكان واحد أم فى أماكن متفرقة، إنهم فى الحقيقة جسد واحد لعدة رؤوس موهوبة قل أن تجتمع فى سلة واحدة ولهدف نبيل مثل الانتقام للصديق، ولا مانع من استرداد الذهب المسروق فى الطريق. كما حرص المخرج على الإبقاء على تدرجات الإظلام فى لحظات تنفيذ المراحل الصعبة من عملية السرقة تحت المياه، أو فى الأنفاق والغرف المغلقة أو الأماكن الفسيحة التى تحمل دلالات جغرافية توحى بالحرية، لكنها فى حقيقتها دلالات بصرية مزيفة؛ لأن المكان خاصة وكر تخطيط الأصدقاء محاط بأسوار عالية كأنه سجن كبير مقيد فى الهواء فى قلب الشوارع الواسعة. كعادة أفلام المطاردات لابد أن يتم توزع شحنات الإثارة بميزان درامى عادل وحساس، من خلال رؤية المخرج ومونتير موهوب مثل المخضرم ريتشار فرانسيس – بروس ("هارى بوتر والحجر المسحور/ Harry Potter And The Sorcerer's Stone" ٢٠٠١ – "اختطاف طائرة الرئيس/ Air Force One" ١٩٩٧ – "سبعة/Seven" ١٩٩٥)، وزميله كريستوفر راوز اللذين ساهما فى إضفاء الحيوية على الأحداث دون ملل خاصة فى توليفة المونتاج المتوازى ومطاردات السيارات واللنشات العنيفة. برغم أن المؤلف الموسيقى جون بويل ("أنا سام/I Am Sam"– "الجميلة والقبيح/Shrek" ٢٠٠١) قام بوضع الجمل الموسيقية الحماسية الصاخبة المعتادة للمطاردات المتوترة المتصاعدة المميزة لأفلام الآكشن، فإنه كان يتميز بشكل أفضل عندما كان يلجأ إلى الإعلاء من شأن الآلات الإيقاعية، ويطلق لها العنان لقيادة الإيقاع الداخلى للموقف ذاته على مستوى السطح الخارجى والمنظور الداخلى. وكأن قرع الطبول والمؤثرات السمعية والمرئية تعلن دائما عن تجهيز الحلبة لاستقبال أبطال السباق الحافل، فى إطار أشواط الذكاء المتتالية التى تسبق المرحلة التنفيذية أو المطاردات الفعلية، ولا ننسى أيضا الدور المؤثر الذى لعبه بروس جونز المشرف على المؤثرات المرئية الذى قدم من قبل الفيلم الأمريكى "الغواصة ك – ١٩/-K-19 The Widowmaker" ٢٠٠٢.

حرص المخرج والسيناريو أن تكون المجموعة هى البطل الحقيقى، لكن حالة عزلة الابنة ستيلا وتقلباتها السيكولوجية وإمكاناتها الجسمانية الأنثوية كان يمكن الاستفادة منها بشكل أفضل، على مستوى التخطيط الدرامى أو إمكانات شارليز ثيرون الممثلة ذات الأصول الجنوب أفريقية. على مشاهدها القصيرة أجادت ثيرون فى تجسيد أبعاد شخصيتها الدرامية بوعى وثقة، خاصة مشهد ترددها فى فتح

الخزانة بعد سرقتها وصراعها الداخلى للحظات لتخوفها من عدم نجاحها، ثم انتصارها على نفسها وضعفها إلى أن وصلت إلى لحظة إتمامها المهمة بنجاح. وهناك أيضا مشهد اكتشاف ستيف حقيقة ستيلا كابنة صديقه الذى غدر به، فإذا بشارليز ثيرون تنكمش داخليا فى لحظة شديدة القسوة، انكشفت فيه عدم قدرتها على التكيف مع عالم العصابات أو الكذب، ولم تستطع مطلقا مقاومة إظهار دموعها الحبيسة وافتضح أمر وحدتها ومرارتها الدفينة من قتل والدها واختطافه منها بهذا الشكل المفاجىء الذى آلمها كثيرا، وهو ما زادها عدم ثقة بالنفس وبالقدر أكثر وأكثر. كالعادة لابد أن تلقى الأفلام الأمريكية بسهامها تجاه الكتلة الشرقية والآسيويين وإظهارهم دائما كأعتى المجرمين، الذين يقبلون على فعل أى شىء بمنتهى البرود وهم المتحكمون الحقيقيون فى تجارة السلاح والجرائم الخفية وما إلى ذلك من القائمة السوداء.

من يستقبل الفيلم من المنظور الأخلاقى سوف ينفر من خطابه الفكرى تلقائيا؛ لأن الفيلم يطرح مفهوم الشرف والأمانة والوفاء بالعهد بين لصوص، مع تحييد المنظور القانونى المثالى لعملية السرقة ذاتها، ليذكرنا بالمقولة البليغة التى تهمس بسخرية مريرة: "يا عزيزى كلنا لصوص!".. (٣٥٦)

"انتقام شقراء Legally Blonde 2/٢"

المواطنة المثالية تنجح فى إنقاذ الكلاب من البشر

كالعادة لابد أن تعتصر عقلية المنتج البارع رحيق زهرة أفلامه الناجحة حتى النهاية، رغم أن غالبية الفنانين والنقاد يرون أن سياسة إنتاج سلاسل من نفس الفيلم يعتبر إفلاسا أكثر منه إنجازا. لكن الأرقام وإقبال المشاهدين واستفتاءات النقاد يؤكدون أن هذه المقولة لا تنطبق بحذافيرها وحدتها على سلاسل الأفلام بصفة عامة، وإلا لما كانت أجزاء أفلام "هارى بوتر/ Harry Potter" و"مملكة الخواتم/Lord Of The Rings" و"باتمان/Batman" حققت كل هذه النجاحات الساحقة على كافة المستويات. لكن السؤال: إلى أى فريق ينتمى فيلمنا الأمريكى الكوميدى الحالى "انتقام شقراء – Legally Blonde–2/٢" إنتاج عام ٢٠٠٣ إخراج تشارلز هيرمان – وورمفيلد؟ هل هو يؤكد إفلاس شركات الإنتاج بالفعل ويعوم مع التيار إلى الهاوية، أم أنه يلحق بقائمة الاستثناءات ويعوم ضد التيار محققا لنفسه مكانة يستحقها؟؟

الواقع أننا بعد مشاهدتنا لهذا الفيلم الأمريكى الملىء بالخطابات الفكرية السياسية غير المباشرة والمغلفة بمهارة داخل الكلمات البسيطة والمواقف الأبسط، نستطيع أن نضعه على أعتاب السلاسل الناجحة، لكنه ليس هذا النجاح السابق للأفلام الأخرى، خاصة أن الجزء الأول إنتاج ٢٠٠١ إخراج روبرت لوكيتك حقق نجاحا كبيرا ورشحت عنه الممثلة ريز وذرسبون لجائزة الجولدن جلوب أو الكرة الذهبية. وهو ما يحيلنا إلى اختلاف فى المخرجين وثبات فى محصلة النتيجة النهائية كإيجابية وسلبية فى نفس الوقت. بدلا من التوغل فى

تحليل هذا الرأى على المستوى النظرى والكلمات المجردة، يجدر بنا أن نبدأ بداية منطقية للتحليل ونتجه إلى تأويل العمل ذاته من أقرب وأقصر طريق. بدأ عرضه بدور العرض الأمريكية فى الثانى من شهر يوليو العام الماضى، وفى الجزء الثانى مازالت البطلة النموذجية هى الشقراء البريئة الطموحة إل وودز (ريز وذرسبون) شبيهة باربى، التى تهتم بأنوثتها اهتماما صارخا وتؤثر فى كل من حولها بكفاءة ونقاء تحسد عليهما. من أهم مميزات الجزء الثانى من انتقام الشقراء هو كيفية التواصل المنطقى بين العملين، المتمثل فى التوظيف والاستفادة من كافة الشخصيات، ونتائج الصراع الدرامى المتراكمة والناتجة عن المرة السابقة، والبدء من حيث انتهى الجميع وليس إل وودز وحدها بمنطق أنه من زرع لابد أن يحصد. أى أن كافة الشخصيات التى استغرقت مجهودات وتركيز إل وودز، وساهمت بمنتهى الأمانة والاهتمام فى الجزء الأول فى تطويرها واستشفائها الداخلى مثل بوليت (جنيفر كوليدج) صاحبة صالون التجميل، هى التى ترد لها الجميل الآن من باب الاعتراف والوفاء، وأيضا من باب مواجهة التطورات الداخلية المستحدثة داخل كل منهم فى تجربة عملية لكى لا يظل التطور نظريا إلى الأبد،

هنا كان التحدى الخارجى والنفسى على كافة المستويات، بالتالى أصبح نجاح إل وودز فى صراعها الإنسانى السياسى الجديد هدفا صارخا للجميع لابد من تحقيقه، وينجح الجميع فى الاختبار ويحبون أنفسهم ويثقون بقدراتهم وتتحقق ذاتهم بالتبعية ويتذوقون طعم الانتصار ربما لأول مرة فى حياتهم. ودائما تظل إل وودز هى محور الاهتمام الفائق والشخصية شديدة الأناقة من الخارج ومن الداخل أيضا؛ لأنها لا تعيش لنفسها فقط وتشارك الجميع اهتماماته بقدر من المثالية وليس السطحية. هذه المثالية التى تزيد عن الحد بعض الأحيان هى أهم محاور اهتمام مؤلفى القصة أيف أليرت ودنيس دريك وكيت كونديل، وكونديل هى التى تولت كتابة السيناريو ومهمة المنتج المنفذ أيضا. تعاون الجميع على توجيه دفة الصراع الدرامى هنا لتعلن إل وودز رفضها الشديد لإجراء تجارب أدوات الزينة الكيميائية على الكلاب، لما فى ذلك من أضرار جسيمة على هذا الحيوان الأليف المخلص، الذى لم يطلب أحدا ليقوم بتزيينه. لكن المواطنة الأمريكية الصالحة والمحامية المتطوعة لا تتحدث باسم أحد أفراد عائلة كلبها المحبوب بروزر وحده، الذى يتم عليه تجارب كيميائية لاختبار أدوات الزينة، فهى بالمفهوم الجمعى للإنسانية والرحمة تصمم على أخذ حق هذا الكلب وكل الكلاب. وكان رد شركتها فورا هو الفصل النهائى من عملها مصحوبة بألف سلامة وسخرية بلا رجعة!

من هنا نرى أن الصراع الدرامى يتخذ فى الجزء الثانى مسارا أكثر عمقا عن الجزء الأول، عندما انتقل به المخرج لتقديم رؤية هامة تنقد مناطق متعددة الأهمية والأطراف. بعدما انحصر صراع إل وودز فى الجزء الأول ضد نفسها أولا لاستكشاف مساحاتها المنيرة التى لا تعرف عنها شيئا وتزرع ثقتها بنفسها بيديها، عليها الآن الانتقال إلى ساحة المعركة الكبرى، بعدما انتهت من صراعها داخل جامعة هارفارد التى تعد الماكيت المصغر لعالم السياسة. وبدلا من تحديد طموحها فى كسب قضية ما على أستاذها المحامى القاسى الكاذب والانتصار

لذاتها ولغيرها داخل موطنها على نطاق مصغر، شدت الرحال إلى مقر الكونجرس رأسا القابع فى واشنطون. هذه المدينة المفترسة التى تفتح فمها على أشده لترحب بضيفها إذا كان مؤيدا وتلتهمه إذا كان معارضا، وعلى البطلة المتفتحة مواجهة قوانين متوارثة وآليات مهيمنة داخل قاعات الكونجرس الصماء ونوابه العبوسين. أما خطيب إل وودز وحبيبها إميت (لوك ويلسون) الذى يتوارى دوره هذه المرة على المستوى الظاهرى، ويقدم عدد مشاهد أقل من الجزء الأول، فهو يلعب هنا دورا مختلفا وهاما على المستوى المعنوى والرمزى، بوصفه المساند والمحرك الأول لخطيبته فى أحرج لحظات حياتها بتفهمه الإنسانى ومصداقيته كمحام واع فى الوقت ذاته. فى هذا العالم الجديد تتعرف إل وودز على سيدة الكونجرس فيكتوريا راد (سالى فيلد)، وعلى مساعدتها السمراء المتعسفة جريس (ريجينا كنج)، ومن خلالهما تصطدم لأول مرة بآلاعيب النواب والكذب وسلاح التضامن الشعبى وأساليب الابتزاز المتعارف عليها للانتصار فى المعركة، يبدو أن كل سلاح وحده لا يكفى. كما تتعرف وودز أيضا على حارس الباب (بوب نيوهارت)، الذى يتفهم حيل السياسة جيدا، ويقرأ شخصياتهم أفضل من أى محلل سياسى عتيق. هنا تتأكد المناضلة البريئة أنه لا يمكن استمالة النواب، إلا إذا كان الأمر يعنيهم شخصيا وليس شعبيا.

حرص المخرج تشارلز هيرمان – وورمفيلد على توحيد المنهج الدرامى البصرى طوال العمل، ليقدم مزيجا من الكوميديا الإنسانية والرومانسية والكوميديا السوداء المريرة وكوميديا السلوك، التى تكشف النقائص والعيوب الاجتماعية يتميز بها عصر بصفة عامة. بما أن شخصية إل وودز الدرامية هى المحور الأول والأخير لكل شىء، كان من الطبيعى امتداد سيطرتها إلى المنظومة البصرية الخلاقة التى تهيمن على أدوات توصيل العمل ككل. من هذا المنطلق نجد كادرات مدير التصوير إليوت ديفيز تتميز غالبا برشاقة الحركة والخفة والحيوية واللون البراق والزوايا المنفتحة المتفائلة الحميمية الدافئة النابعة من الشخصية ذاتها، خاصة فى المشاهد التى تشارك فيها وذرسبون بنفسها. كثيرا ما نجد البطلة تقف بمفردها على بعد خطوات قليلة للغاية من الطرف الآخر منفردين أو مجتمعين، ثم لا تلبث أن تتلاشى هذه المساحات الضئيلة فى المشاهد التالية مباشرة، ويلتحم الجميع مؤتنسين ببعضهم البعض داخل تفاصيل الكادر الواحد، كدلالة واضحة على مدى تأثير إل وودز الساحق على الجميع فى زمن قياسى لا يقارن.

لكن هذا التأثير لا يمتد إلى الازدحام العددى فقط، بل إلى طبيعة وتفصيلات الصورة أيضا. بالتدريج يتسلل اللون البراق وروح الطفولة والمرح إلى مشاهد الأطراف الأخرى، لنجدهم أكثر سرعة ومرونة وإيجابية فى تصرفاتهم فكريا وجسديا، بالتالى تتغير استراتيجية الممثل من الأداء الجاد البارد إلى الأسلوب الحار المفعم بالرغبة والحركة الداخلية والخارجية والأمل والنقاء والمشاركة. كما قاد المخرج مونتاج بيتر تشنر ليكون سريعا متعجلا طفوليا أحيانا، يختلف بطبيعة الحال بين شخصية إل وودز وبقية الشخصيات حسب تطور الصراع الدرامى داخل منظومة العلاقات بينهم، ولعب المؤلف الموسيقى رولف كنت دوره فى إضفاء الجمل الموسيقية المرح المتوقد ذات الطابع الأنثوى على المشهد، خاصة فى

ذروة حماسة إل وودز وشركائها المتزايدين بغزارة. لا ننسى الدور الفاعل تماما لتصميم الملابس التى تولتها صوفى دى راكوف كاربونل، وكيفية تعايشها مع عالم إل وودز بما يتناسب مع الخطوط العامة للتركيبة الدرامية لشخصيتها، بالإضافة إلى تناسبها الواعى وتواصلها مع تدرج واختلاف الصراع الدرامى للبطلة، خاصة فى لحظات إحباطاتها القاسية مع الاحتفاظ بأناقتها الداخلية والخارجية المعهودة. فى المقابل أغرق المخرج مشاهد نواب البرلمان ومكتب النائبة وحتى المشاهد الخارجية التى تضمهم مثل الحدائق العامة فى عالم متناقض تماما، ملىء بألوان الأثاث والملابس والديكورات الداكنة الباردة بلا حياة وبلا ذوق إنسانى يميزها. قبل التأثر بكاريزما إل وودز نجد زوايا حركة الكاميرا تتعثر وتركن إلى الكسل والثبات السلبى، ويتباطأ الإيقاع الداخلى للمونتاج حتى يوشك على النوم تماما مثل النواب المتثائبين والغافلين. وتتخذ الموسيقى موقفا عدائيا هى الأخرى لأعداء وودز، والتزمت الصمت المطبق الممل حيال هؤلاء، وكأنها تشعر أنه لا مكان لها بينهم. كل هذا قبل ظهور إل وودز أو فى أوائل خطوات صراعهم معا، لكن ما إن تقتحم البطلة الشقراء عالمهم حتى تترك بصمتها الفنية والتشكيلية والبصرية والحوارية على كل شىء بأقل مجهود ممكن، مما استوجب أداء تمثيليا كاريكاتوريا ساخرا إلى حد ما مقصود من الجميع.

بصراحة البطلة المعهودة نسمعها تهتف فى النهاية تحت قبة الكونجرس تحيا الولايات المتحدة الأمريكية التى أجازت قانون حماية الكلاب بحملة فردية مدعمة، ومازالت تبحث وتفند قانون المعاشات للمحتاجين منذ سنوات طويلة ولا حياة لمن تنادى؟؟!! (٣٥٧)

"جيلى / Gigli"

نجمان كبيران ومخرج موهوب والمستوى ضعيف

عندما يحمل العمل الفنى لافتة صريحة تؤكد أنه فيلم سينمائى كوميدى، من البديهى أن ينتظر المتلقى نجاح العمل فى استخراج ابتسامته ثم ضحكاته من مكمنها معظم وقت العرض لتزيده متعة وابتهاجا، وتحل محل العبوس والقلق وضغوط العصر الحديث الذين يحيطون بنا من كل جانب. بعد ذلك يأتى دور المتلقى المتخصص فى العرض والتحليل والمناهج النقدية الحديثة، لنتعرف على ملامح الكوميديا ونوع الضحكات المثارة إلى آخره. أما أن يصنف الفيلم كوميديا ولا ينجح إلا فى انتزاع الضحكات فى أوقات نادرة، فهناك خلل واضح فى العمل الفنى أدى إلى هذه النتيجة.

إذا كان السؤال عن سبب وجود كوميديا مزيفة لا تضحك سؤالا مثيرا للجدل، فلنتساءل أيضا عن حقيقة وجود نجمى شباك كبيرين مثل الممثلين الأمريكيين بن أفليك وجنيفر لوبيز على آفيش الفيلم الأمريكى "جيلى/Gigli" ٢٠٠٣ واحتلالهما كل أنحاء الشاشة معظم الوقت سويا، مع ذلك لا يحقق الفيلم إيرادات كبيرة، ولا يمنحه النقاد سوى نجمتين محدودتين كمتوسط تقدير. والسؤال الأكثر

إثارة وغموضا يكمن حول تولى فنان متميز مثل المخرج الأمريكى مارتن برست إخراج هذا الفيلم، ولا ينجح فى الارتقاء به إلى منطقة أعلى، أو حتى استخراج الموهبة التى نعرفها عن بطلى الفيلم أفليك ولوبيز. والغريب أن مارتن برست لم تسعفه أوراق السيناريو؛ لأنه هو الذى تولى كتابته بنفسه دون مشاركة، مما يمثل له عودة إلى الماضى البعيد؛ لأن آخر سيناريو فيلم كتبه من إخراجه كان فيلمه الشهير "السير على الطريقة الخاصة/Going In Style" إنتاج عام ١٩٧٩. كان برست طوال مشواره الفنى يعلن بصمته عندما تخصص فى أفلام الجريمة الكوميدية، مثلما قدم فيلم "شرطة بيفرلى هيلز/Beverly Hills Cop" ١٩٨٤، ولا ننسى أن مارتن برست هو صاحب الفيلم الأمريكى المتميز "عطر امرأة/ Scent Of A Woman" ١٩٩٢ بطولة النجم الكبير آل باتشينو، وقد استحق المخرج الترشيح عنه لجائزة الأوسكار أفضل مخرج. برغم هذا التمهيد القصير الذى قدمناه، فإن مشكلة فيلم "جيلى" الرئيسية تكمن أصلا فى سيناريو هذا الفيلم المنطفىء.

لم يتمرد المخرج مارتن برست على مساره الفنى الإبداعى من ناحية مبدأ اعتماده دائما على الجريمة الكوميدية، عندما جمع بين طرفى الصراع المتناقضين تماما اللذين اجتمعا بالصدفة البحتة المقبولة منطقيا. عندما كلف رجل الأعمال الشهير (آل باتشينو) رجله لويس (لينى فينيتو) صاحب المهمات غير القانونية باختطاف الفتى المعاق ذهنيا برايان (جاستن بارثا) شقيق أحد رجال القانون لمنعه من محاكمته، كلف لويس الشرس صاحب الأسلوب الشرس والألفاظ المستفزة بدوره الشاب لارى جيلى (بن أفليك) بتنفيذ مهمة اختطاف الفتى المريض مهما كانت النتائج. تمثلت نقطة الانطلاق الدرامية الثانية فى مفاجأة لويس بتكليف الشابة الجميلة ريكى (جنيفر لوبيز) بمراقبة المدعو جيلى فى تنفيذ مهمته وكيفية الحفاظ على الفتى المخطوف، بالتالى أصبح البطلان حبيسين فى بيت واحد مما جعل الصدام وشيكا لا محالة بين الاثنين. كما ساهم الطرف الثالث أو الشاب المعاق ذهنيا فى تكثيف الصراع الدرامى بلعبه دور فتيل الاشتعال الذى سارع بفتح آفاق الصراع بين الاثنين، وكشف كل منهما عن شخصية الحقيقية بنقاط ضعفها الحقيقية كما هى مهما حاولا إخفائها. على حين تتسم التركيبة الدرامية لشخصية الشاب جيلى بالتردد التام، وتحمل كافة أنواع الإهانات وبطء التفكير والوحدة التامة وضياعه على كافة المستويات حتى فى مهنته كمجرم غير بارع، نجد ريكى صاحبة شخصية نافذة قراراتها حاسمة للغاية قليلة الكلام تجيد الإنصات تعرف ماذا تريد وكيف ولماذا، تدرك الفارق التام بين توقيت استخدام الكلام السلمى واستخدام السلاح الحقيقى الذى لم تستخدمه مطلقا. لم يكن التصارع بين الطرفين على نبل القيم الأخلاقية مطلقا أو تراجع أى منهما عن مهمته الإجرامية، بل بسبب محاولة جيلى فرض سيطرته الإجرامية التى لا وجود لها أصلا، واستعراض مقوماته الذكورية التى لا تتناسب مطلقا مع متطلبات ريكى بعدما اكتشفنا أنه شاذ جنسيا. ثم كانت نقطة التحول الدرامية الثانية عندما انجذب الاثنان رغم كل شىء إلى بعضهما البعض بمساعدة النقى برايان دون قصد، واتفق الاثنان دون اتفاق مسبق على التعاطف تلقائيا مع الفتى المخطوف، ورفضهما تعذيبه متحملين كافة المشقات والمصاعب التى كادت تودى بحياتهما دون نقاش. حتى هذه اللحظة تبدو هذه الفكرة تحمل

بذورا درامية مثيرة قابلة للبناء والتطوير، لكن بمرور الوقت اتضح أنها مجرد بذور متناثرة لا تجد من يلملم شتاتها على مستوى السيناريو والإخراج معا.

باختصار شديد سنجد أن بنية المشاهد ذاتها ضعيفة تلجأ كثيرا إلى الاختيار السهل التقليدى، الذى نطلق عليه التفكير الأول يؤدى الغرض ليس إلا. من يستهدف الوصول إلى هذه النقطة سيصل إلى التراجع تدريجيا دون أن يشعر وهو ما حدث بالفعل. على سبيل المثال سنتوقف أمام المشهد الذى انفجر فيه البطل المنطوى جيلى فى وجه ريكى المستسلمة على غير عادتها يعلنها حبه وهى لا تشعر، حيث اختار كاتب السيناريو والمخرج لحظة زمنية منطقية إلى حد ما لانطلاق هذه الموجة غير المتوقعة، لكنه لم يوفق فى اختيار المكان أو ظروف وتصميم حركة هذا المونولج الطويل نسبيا وملابسات اللحظة ككل. وبدلا من وقف المخرج عجلة الزمن أو ترك الفرصة للبطلين للمواجهة ويصبر على مشهده قليلا، ليتيح لهما الإفراج ولو قليلا عن بعض موهبتهما التى نعرفها، اختار أن تكون هذه المواجهة فى السيارة المنطلقة بسرعة فى الهواء الطلق والبطل مجبر على النظر أمامه لمراقبة الطريق، أما البطلة فلا حيلة لها إلا النظر إليه أو إلى لا شىء. نحن هنا بالطبع لا نستطيع أن نحل محل كاتب السيناريو والمخرج فى إبداعه، لكن النتيجة الفعلية لما رأينا أن هذه اللحظة الحاسمة والتى تسببت بالفعل فى توجيه الصراع الدرامى إلى مسار حاد مفاجىء ولد ليموت فى نفس اللحظة. أى أنها فكرة الحصار داخل السيارة هذه بدت باهتة مملة باردة مسطحة مرت مرور الكرام، بالتالى هربت تماما من يد السيناريست والممثلين وفقدت أهميتها وفاعلية تأثيرها، خاصة أن المخرج لم يستطع أن يرسم لها المنهج البصرى الذى يبرز ويعمق قيمتها. غريب أن يكون مارتن برست مخرج فيلم "عطر امرأة" الذى تفنن فى خلق الإبداع من كل لحظة فى فيلمه السابق الشهير ليصنع من فيلمه نسيجا متكاملا من المتعة، هو نفسه هذا المخرج الذى يفرط فى مشاهده السينمائية هكذا ببساطة، وكأنه يتهرب من مهمة ثقيلة مجبر عليها.

إذا أضفنا إلى ما سبق قيادة المخرج مدير التصوير روبرت إلسويت والمونتيرين جولى مونرو وبيلى ويبر والمؤلف الموسيقى جون باول بشكل استاتيكى تقليدى نمطى، سنلاحظ أن محاولات الممثلين جاءت فى المقابل مجتهدة للرفع من مستوى العمل قدر الإمكان، وإن كان ذلك لا يعفيهما من مسئولية عدم التوفيق فى الاختيار رغم خبرتهما الطويلة. ينطبق هذا الاجتهاد على الممثلة جنيفر لوبيز التى ظهرت أكثر رشاقة وقدرة على تجسيد الصراع الداخلى، وينطبق أيضا على الممثل الشاب جوستن بارثا الذى جسد بوعى متطلبات شخصية المعاق ذهنيا، رغم أنه أول أدواره على الشاشة السينمائية. لكن كل المشاهد التى اجتهد فيها الممثلون قدر الإمكان يجب أن ترفع القبعة تحية واحتراما لمشهد واحد فقط، لعبه باقتدار الممثل الكبير آل باتشينو مجسدا شخصية الرجل المطارد المهووس بالحياة والسلطة والدم ومباريات الدهاء المريرة، كان هذا المشهد الوحيد بالتحديد من أفضل ما جاء فى هذا الفيلم. (٣٥٨)

مهرجان برلين السينمائى الدولى فى دورته الرابعة والخمسين

وسط طقس معتدل ومداعبات متقطعة من الأمطار على غير عادة فصل الشتاء الألمانى تم افتتاح الدورة الرابعة والخمسين لمهرجان برلين السينمائى الدولى مساء الخامس من شهر فبراير الماضى، وامتدت حتى ليلة الخامس عشر من نفس الشهر.

كأن زوار مدينة برلين وزوارها قد نفضوا أيديهم عن كل شىء وأى شىء، وتفرغوا فقط للوقوف طوابير طويلة فى كل مكان بهدوء واضح وصبر طموح، سعيا وراء حجز وشراء تذكرة أفلام مهرجان برلين المتنوعة التى يكتظ بها كل أقسام المهرجان. فى حفل هادىء بسيط خال من النجوم السينمائية اللامعة، أقيمت مراسم حفل الافتتاح فوق السجادة الحمراء الشهيرة واستغرق الأمر برمته وقتا قصيرا، حيث تفرغ المشاهدون بعدها لمشاهدة فيلم الافتتاح الأمريكى الشهير "الجبل البارد/Cold Mountain" إخراج أنتوونى منجيلا. وقد توقع حشد المدعوين حضور النجوم أبطال الفيلم مثل الممثلة الأسترالية نيكول كيدمان والممثلة الأمريكية رينيه زلويجر أو بطل الفيلم جود لو، لكن أحلام المشاهدين والنقاد والصحفيين والمصورين وكل العاملين فى مجال الإعلام تبخرت أدراج رياح الشتاء، بعدما علموا باعتذار جميع النجوم المنتظرة لأسباب مختلفة.

ضمت لجنة التحكيم الرئيسية هذا العام نخبة من مختلف النجوم الموهوبين، على رأسهم الممثلة الأمريكية فرانسيس ماكدورماند رئيس لجنة التحكيم، ومعها بقية الأعضاء الممثلة الإثيوبية ماجى – دا أبدى والممثلة الإيطالية فاليريا برونى تيديشكى والمخرجة الإيرانية الصغيرة والشهيرة أيضا سميرة مخملباف والمنتج الألمانى بيتر رومبل والمخرج الإيطالى جابرييل سلفاتورى وأخيرا المنتج الأمريكى دان تالبوت. على الجانب الآخر ضمت لجنة التحكيم الدولية للأفلام القصيرة ثلاث سيدات هن النمساوية كريستين دولهوفر مدير المهرجان ومديرة التصوير الفرنسية صوفى مانتيجنو والدانماركية فينكا فيديمان مدير معهد السينما الدانماركى.

بدا واضحا منذ بداية المهرجان أن الموقف سيكون مشتعلا بين أفلام المسابقة الرسمية بصفة خاصة، التى تقدم ثلاثة وعشرين فيلما سينمائيا متعددى الاتجاهات واللغات ووجهات النظر وجهات الإنتاج أيضا. على الضفة الأخرى اشتعلت منافسة الجوائز والمشاهدة بين بقية أقسام المهرجان المتعددة الثرية، إما على المستوى الرسمى مثل قسم مسابقة الأفلام القصيرة الذى يعرض سبعة عشر فيلما روائيا قصيرا، وإما على مستوى بقية أقسام المهرجان وما أكثرها. هناك على سبيل المثال فقط وليس الحصر قسم عام يسمى "قسم البانوراما" يضم ستة عشر فيلما، ويندرج تحته فى نفس الوقت بعض الأقسام الفرعية مثل قسم "البانوراما المتميزة" الذى يقدم سبعة عشر فيلما، وقسم "بانوراما السينما التسجيلية" الذى يعرض ثمانية عشر فيلما سينمائيا وقسم "بانوراما الأفلام الروائية القصيرة" الذى يعرض وحده سبعة وعشرين فيلما سينمائيا. كما يقدم مهرجان برلين احتفالية خاصة ضمة بسينما الأطفال تضم

ثلاثة عشر فيلما، وفى نفس الوقت يتيح المهرجان الفرصة إلى مجموعة أخرى من الأفلام القصيرة المتميزة ليشاهدها الجمهور، من خلال قسم الأفلام الروائية القصيرة الحديثة الذى يعرض تسعة عشر فيلما، أو من خلال قسم الأفلام الروائية القصيرة التى سبق عرضها من قبل ويضم ستة أفلام قصيرة. من الطبيعى أن يقيم المهرجان احتفالية ضخمة للسينما المحلية الألمانية، حتى أن إدارة المهرجان أفردت لها عددا هائلا من الصفحات للتعريف بها، من خلال كتالوج منفصل تماما شديد التنظيم والثراء والدقة. كل ما هنالك أن هذا الكتالوج يعرض بالتفصيل وبتركيز شديد لكل الأفلام الألمانية التى يشاهدها الجمهور داخل كافة أقسام المهرجان، مع إتاحة الفرصة للقارىء أو المشاهد للحصول على صورة واحدة مجمعة لأهم الإنجازات الحديثة للسينما الألمانية على كافة المستويات، هذا بخلاف قسم خاص داخل المهرجان لعرض الأفلام الألمانية الحديثة يضم ثلاثة عشر فيلما سينمائيا.

من أهم أقسام المهرجان أيضا قسم "ملتقى الشباب" الذى يشجعهم على عرض أفلامهم داخل محفل سينمائى كبير، ليتلقوا ردود الأفعال المباشرة والواقعية تجاه أعمالهم المفيدة. لقى هذا القسم بالتحديد رواجا كبيرا لدى جمهور الحاضرين من المتخصصين وغيرهم، كى يتواصلوا ويتعرفوا على إبداع الأجيال الجديدة من مختلف دول العالم. كما برهن مهرجان برلين على اهتمامه الخاص بهذا القسم بصفة خاصة، عندما اختار أن يعرض من خلاله وحده أكثر من سبعين فيلما سينمائيا يتوالى عروضهم ليلا ونهارا. كان لابد من تخصيص كتالوج مستقل لهذا القسم الضخم يعطى نبذة منفصلة عن هذه الأفلام ومخرجيها ومبدعيها وجهات ومصادر تمويلها إلى آخره، مما يتيح الفرص الحقيقية ليس للمشاهدة فقط؛ وإنما لتسويق الأفلام الناجحة أيضا فى ظل وجود عدد هائل من المنتجين والموزعين من كل أنحاء العالم.

إذا كانت هذه هى الملامح العامة لخريطة السينمائية لمهرجان برلين السينمائى الدولى فى دورته الرابعة والخمسين باختصار شديد، فلنتوقف قليلا أمام قسم المسابقة الرسمية الذى احتل نصيب الأسد من إقبال الجمهور وطوابيرهم. نلاحظ هنا مشاركة العديد من الدول كمصادر تمويلية إنتاجية، سواء بالإنتاج المستقل الذى تقدمه دولة واحدة أم بالإنتاج المشترك وتجميع الأموال ورؤوس الأموال من هنا وهناك. على مدى أفلام المسابقة الرسمية التى تضم ثلاثة وعشرين فيلما روائيا طويلا، بالإضافة إلى ثلاثة أفلام أخرى تعرض فى إطار القسم الرسمى لكن خارج المسابقة، سنجد أن الولايات المتحدة الأمريكية تحتل نصيب الأسد فى الأفلام الهامة داخل وخارج أفلام المسابقة فى القسم الرسمى، حيث تقدم ثمانية أفلام مختلفة تتميز بالتنوع الواضح فى الموضوعات والرؤى والمناهج البصرية والبناء الدرامى. أما الأفلام التى تعرض فى إطار المسابقة الرسمية فهى "المفقود/The Missing" إخراج رون هوارد و"القطيعة النهائية/ Final Cut" إخراج اللبنانى عمر نعيم و"الوحش/Monster" إخراج باتى جنكسن وفيلم "قبل غروب الشمس/Before Sunset" إخراج ريتشارد لنكلتير. فى القسم الرسمى خارج المسابقة يأتى على رأس القائمة فيلم الافتتاح الأمريكى "الجبل البارد/Cold Mountain"، الذى نال ورشح لعدد كبير من جوائز

الجولدن جلوب أو الكرة الذهبية، بالتالى فقد رشح أيضا لسبع جوائز أوسكار دفعة واحدة، لتواصل من خلاله الممثلتان الموهوبتان نيكول كيدمان ورينيه زلويجر توهجهما المتصاعد بقوة عاما بعد عام. هناك أيضا الفيلم التسجيلى "الضوء فى زجاجة/Lightning In A Bottle" إخراج أنطوان فوكوا وإنتاج المخرج الأمريكى الكبير مارتن سكورسيزى، وأيضا الفيلم الكوميدى الأمريكى البارع "مجنون فى الحب/Something Gotta To Give" إخراج الفنانة نانسى مايرز لعب بطولته النجمان الكبيران جاك نكلسون وديان كيتون ومعهما النجم الأمريكى الوسيم كيانو ريفيز. أما الفيلم الأمريكى الوحيد الممول بإنتاج مشترك فهو فيلم "بلد جميل/Beautiful Country" إخراج بيتر مولاند بتمويل أمريكى نرويجى مشترك، ويعرض هذا الفيلم فى إطار المسابقة الرسمية وتلعب بطولته الممثلة الصينية باى لنج عضو لجنة تحكيم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته السابقة مباشرة.

أمر غريب أن تمر الدورة الرابعة والخمسون لمهرجان برلين السينمائى الدولى وتعلن جوائزها، ويخرج منها المخرج البريطانى الشهير كين لوش خالى الوفاض بلا جوائز، وهو ما أثار دهشة معظم جمهور المتابعين المتخصصين لأفلام المسابقة الرسمية للمهرجان إلى حد كبير. مع ذلك نال فيلم كين لوش "القبلة الحارة/Ae Fond Kiss" إنتاج ٢٠٠٣ إعجاب غالبية الحاضرين وأثار انتباههم لقيمة القضية السياسية الدينية، التى يطرحها ووجهة النظر الموضوعية وجماليات القيم الإنسانية التى يقدمها لوش بفكر شمولى راق. كان من الطبيعى أن يصدر هذا العمل من مخرج يحمل فكرا حقيقة يستحق الاحترام، وأعلن عن نفسه أكثر من مرة خلال ندوة لوش الصحفية الناجحة المزدحمة التى أعقبت عرض فيلمه مباشرة. من بين كل أفلام المسابقة وقع اختيارنا على فيلم لوش البريطانى الإيطالى الألمانى الإسبانى المشترك، غض النظر عن عدم حصوله على أى جائزة، وذلك لقيمة المخرج المعروفة وأهمية قضية هذا الفيلم فى مجتمعاتنا الشرقية والعالم العربى، ومدى استجابتنا المختلفة مقارنة بالمتلقى الأوروبى لقضية تمس العقلية الإسلامية وواقع التعصب المسيحى فى المجتمع الأسكتلندى العتيق الذى يدينه لوش بقوة وجرأة كعادته دائما..

بداية نقول إن هذا الفيلم هو الخطوة الثالثة والأخيرة لاستكمال منظومة الثلاثية السينمائية التى بدأها المخرج، عندما قدم فيلم "اسمى جو/ My Name Is Joe" إنتاج عام ١٩٨٨ إنتاج بريطانى ألمانى مشترك، والذى حصل من خلاله الممثل بيتر مولان على جائزة مهرجان كان السينمائى الدولى كأفضل ممثل. أما الفيلم الثانى فهو "المراهق الجميل/Sweet Sixteen" ٢٠٠٢ إنتاج بريطانى، وفيه استكمل لوش رؤيته السياسية فى تناول العلاقات الأسرية والصداقة والمخدرات وإدمان المخدرات والخمور وقصص الحب الجريئة العامرة بالمشكلات بين جدران المجتمع الأسكتلندى. وأخيرا جاء فيلم "القبلة الحارة" ليأخذ دوره فى آخر صفوف هذه الثلاثية النقدية العنيفة، وفيه استعان لوش بنفس فريق عمل الفيلمين السابقين المكون من السيناريست بول لافيرتى ومديرالتصوير بارى أكرويد والمونتير جوناثان موريس والمؤلف الموسيقى جورج فنتون. يطرح لوش فى فيلمه رؤية عامة لقضية شائكة فى المجتمع الأسكتلندى من خلال وجهات نظر

متعددة، ترى كل منهما علاقة الحب القوى الصادق بين الشاب قاسم والجميلة روزان مشكلة كبرى خطيرة، لا حل لها سوى الانفصال التام بينهما وتحطيم قلبيهما لاختلاف ديانتهما وجنسياتهما وتقاليدهما. إن الشاب الهادى الأسمر قاسم (آتا ياكب) باكستانى الأصل أسكتلندى الجنسية مسلم الديانة، يعمل دى جى بأحد النوادى الليلية، يعيش مع أسرته الباكستانية المتحدة المتضامنة تماما، يقع فى غرام مدرسة الموسيقى الشقراء روزان (إيفا برثستل) المسيحية الكاثوليكية التى سبق لها الزواج من قبل. أهم ما يميز فيلم كين لوش هو عمق التناول الذى يطرحه فى تعامله مع هذه القضية العنصرية الحساسة، مبتعدا تماما عن سطحية الأفكار وتعسف الأحكام الظالمة التى تصنف المسألة بمنطق الصح المطلق أو الخطأ الأعمى، وكأنها حسبة رياضية استاتيكية لابد أن يكون نتيجتها رقم متكامل صحيح غير قابل للكسر أو النتوء. لكن العواطف الإنسانية لا تعترف بهذا المنطق الصخرى المتبلد، وكثيرا ما كانت نتائجها تحمل الكثير من الجزئيات المتناثرة والكسور التى تصيب كل طرف من الأطراف العاشقة ودائرة علاقاتها الدرامية، حسب العقلية ومدى المرونة فى التعامل والقدرة على التغيير والتبصر والتنوير.

صحيح أن الفيلم أبدى تعاطفا واضحا مع العاشقين المخلصين رغم كل الحواجز المتضخمة، لكنه فى نفس الوقت أبدى احتراما مقرونا بوجهة نظر لآراء العائلة الباكستانية المسلمة المكونة من الأب والأم والأخت الكبرى، الذين يقفون جميعا فى وجه هذه الزيجة. ليس من منطلق الاعتراض على مميزات روزان الشخصية كأنثى، لكن حفاظا على وحدة وتضامن الأسرة الباكستانية التى تمثل الاستعارة المجسمة للوطن الباكستانى داخل المجتمع الأسكتلندى، خاصة أن هناك اتفاقا قديما لزواج قاسم بابنة خالته الجميلة ياسمين. ومثلما تسببت هذه العلاقة الغرامية فى خلل العلاقة الوطيدة داخل الأسرة الباكستانية المسلمة، تسببت أيضا على الضفة الأخرى فى فقدان روزان لوظيفتها، عندما رفض القس المتشدد جدا والمتعصب بشراسة لديانته توقيع استمارة ضمان سلوكياتها بعدما علم بعلاقتها بالشاب المسلم، متغاضيا تماما بل وساخرا إلى حد مزر من كل براعتها الشديدة فى الموسيقى وتدريسها إلى التلاميذ وعزفها البديع على البيانو. هكذا نرى أن كين لوش كفل مفاهيم المناقشة الموضوعية لوجهة نظر العائلة المسلمة ووجهة نظر الديانة المسيحية المتسامحة، وليس وجهها المتعصب دون تكريس لاتجاه أحادى تصادر العقول. فقد أدان بوضوح منطق التشدد الدينى، لهذا حوّل مشهد القس الذى رفض التوقيع لصالح تعيين المدرسة إلى مشهد كاريكاتورى صارخ معنفا إياها بأسلوب فج، وكأنها خادمته الغافلة محاولا تحويلها عن مذهبها الذى تعتنقه، وهو ما أطلق ضحكات حشد الجمهور الكبير من فرط سخرية الكوميديا السوداء التى دسها لوش وفجرها بمهارة من قلب هذا المشهد الجرىء والخطير أيضا..

تعامل كين لوش بصريا مع كل هذه التركيبات المختلفة من البشر باختلاف وبتناقض عقلياتهم وثقافاتهم ودوافعهم وأهدافهم، وخص مشاهد الأسرة الباكستانية المسلمة بفيض من الحميمية والترابط الدافىء، وازدحام الكادر بهؤلاء الأفراد المترابطين خاصة فى غير أوقات معاركهم الفكرية. بينما تعمد لوش

رسم مشاهد المدرسة روزين وازدحامها أيضا بقطع الديكور فى منزلها الواسع نسبيا، مما يوحى بالوحدة الحقيقية التى تعانيها وتتجرعها هذه الشابة الجميلة. وكان دائما ما يغير ملامح هذه الوحدة بتفاصيل الكادر السينمائى، لينبعث من الصورة الملمس الدافىء بالتشكيلات اللونية الضوئية، كلما اقتربت المدرسة من آلة البيانو الضخمة لتبعث منها نغمات شجية مدروسة وظفها لوش كثيرا كموسيقى تعبر وتجسد الكثير من اللحظات الإنسانية الصعبة المركبة المختلطة بالصراعات الداخلية المتقلبة. وكثيرا ما حلت النغمات محل الكلمات المنطوقة، بالتالى عرف لوش كيف يستفيد من مهنة مدرسة الموسيقى دراميا وسمعيا وبصريا، بما يتوافق مع المعطيات الثقافية الإبداعية للشخصية، وبما يتكامل بالتبعية مع عناصر وبناء الفيلم ككل. بقدر ما جاءت مشاهد معارك العاشقين ضد كل الأطراف مليئة بالخطابات الفكرية المتصارعة والحزن الدفين والدهشة من فكر هذه النماذج البشرية المختلفة، أضفى كين لوش حساسية مفرطة على المشاهد الغرامية الجسدية بين الحبيبين، وذلك لترسيخ مصداقية هذا الحب وتأكيد مدى أحقيته وقوته وخصوصيته فى مواجهة كل العوائق المتضخمة. ثم تخطى السيناريو الوظيفة الفردية المحدودة للشخصية بعدما حول قاسم إلى دافع مستنير فى حد ذاته، عندما حفز شقيقته الصغرى تاهارا لاستخدام حقهاالطبيعى فى اختيار جامعة بعيدة عن منزل الأسرة والإقامة وحدها مستقلة، لا لأى سبب أخلاقى أو مسطح اللهم إلا أن التخصص الذى تحلم به الفتاة الصغيرة لا يوجد إلا فى هذا المكان البعيد، وكل إنسان كفيل حسب درجة نضجه بازدياد خبراته ومراقبة نفسه وربه فى تصرفاته.

نعود مرة أخرى إلى أهم ما دار فى المؤتمر الصحفى الذى حضره كين لوش مع أبطال الفيلم بعد العرض، عندما شرح للحاضرين وجهة نظره فى رسالة الفيلم الفكرية الشائكة، التى يعلن فيها تعاطفه مع عاطفة الحب الصادق، طالما أنها لا تعصف بكل شىء وتبدى الاحترام لكل الأطراف السمحة المتفتحة أو الحائرة أو المستغلقة ولو بدافع الحب المفرط، مدركا دوافعهم الدفينة لمعارضة هذه الزيجة. تأكيدا لوعيه السياسى الواضح والمعروف عنه أشار لوش فى نهاية حديثه إلى قضية التزمت السياسى المنتشر والتعصب الدينى المتجاوز الذى يطغى على العالم أجمع، وأعلن عن موقفه الواضح الرافض لموقف الحكومة الفرنسية على سبيل المثال الذى يمنع الفتيات المسلمات من ارتداء الحجاب. بعد انتهاء الندوة فعليا حول فيلمه "القبلة الساخنة" طلب لوش الكلمة مرة أخرى، وحكى للحاضرين بصفتهم الإعلامية حكاية مريرة يعرفها عن مشاكل إحدى الأسر المهاجرة، ومدى تحكمات قوانين الدول الظالمة الأنانية فى تشريدهم لمجرد اختلاف الثقافات والديانات والجنسيات. وفى النهاية اختتم كلمته قائلا: "أنتم تملكون الأقلام والكاميرات وأنا أملك تفاصيل هذه القصة الحزينة التى أعايشها عن قرب، مثل العديد من القصص التى تحدث للآلاف غيرهم. من يرغب فى مساعدة هذه الأسرة ومعرفة المزيد يمكنه الاتصال بى لمقابلتى فورا، لعلنا نستطيع جميعا تقديم يد العون لهم قبل فوات الآوان"..

برغم كل هذا الكم من الأفلام المتنوعة فى كل مكان فى دورة مهرجان مهرجان برلين، فإن حسن التنظيم ودقة الإدارة وتوفر المواد المكتوبة والمصورة

بسلاسة تامة، جعلت المياه تسير بمنتهى الهدوء على طبيعتها داخل كل الأقسام دون خلل. كل شىء معد له مسبقا ولا يوجد حدث أو تغيير جوهرى ياغت المهرجان وإدارته على حين غرة، اللهم إلا أمطار وثلوج الشتاء التى اجتهدت فى إثبات وجودها فوق رؤوسنا نحن وغيرنا مرات عديدة فى اليوم الواحد، عندما كانت تهطل هكذا فجأة دون مقدمات. مع ذلك فقد كانت تساهم على كل حال ولو دون قصد فى دفع عجلة نظام المهرجان إلى الأمام، عندما كانت تستحث المتفرجين للهرولة تجاه دور العرض المتعددة القريبة والبعيدة، وتنشط خطواتهم أكثر فأكثر هربا من درجة البرودة المتقلبة، ليزداد استمتاع الجميع بكل هذا الكم والكيف من هذه الأفلام المتعددة المختلفة المذاق، التى أثرت هذه الدورة الناجحة من مهرجان برلين السينمائى الدولى. (٣٥٩)

مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون

استطاع مهرجان برلين السينمائى الدولى فى دورته الرابعة والخمسين المنعقد حاليا من خلال أقسامه المتعددة الثرية وأفلامه المتنوعة أن يصبح مهرجانا شعبيا بالدرجة الأولى، يؤدى رسالته المحلية والدولية بدقة ووعى. يتزاحم الجمهور من داخل وخارج برلين فى كل مكان للحصول على مقعد بدار العرض، فى نفس الوقت لعبت إدارة المهرجان دورا علميا مدروسا فى نشر وتسويق صناع السينما المحلية الألمانية والتعريف بها والتروي لها قدر المستطاع، بالإضافة إلى فتح كل المنافذ المتاحة لعرض أفلام من كل أنحاء العالم والنتيجة الطبيعية أن هذا الحدث السينمائى الضخم أصبح مهرجانا للجميع.

فى هذا العام تشتد المنافسة بشكل واضح بين أفلامه المسابقة الرسمية، التى يبلغ عددها ثلاثة وعشرين فيلما سينمائيا متعددى الجنسيات والمفاهيم الفكرية والاهتمامات والقضايا، وهو ما أعطى المهرجان ثراء فكريا عندما رسم خريطة فنية تشريحية نقدية للمجتمع الحديث على اختلافه الشديد وقوته أيضا. كما سيتضح لنا عند الوقوف أمام بعض الأفلام الهامة بعينها، وداخل القسم الرسمى أيضا اختارت إدارة المهرجان عرض ثلاثة أفلام أمريكية هامة، لكن خارج إطار المسابقة الساخنة بجوائزها هى "الجبل البارد/Cold Mountain" إخراج أنتونى منجيلا بطولة نيكول كيدمان ورينيه زلويجر وجود لو. أثار هذ الفيلم بالتحديد نقاطا للجدل، أولا - عندما وقع عليه الاختيار ليكون فيلم الافتتاح الرسمى للمهرجان. ثانيا - لأن شهرته تسبقه فى كل مكان يصل إليه بعد حصوله منذ أيام قليلة على عدد من جوائز الكرة الذهبية وأيضا ترشيحه لسبع جوائز أوسكار دفعة واحدة. ثالثا - أنه رغم هذه الضجة النقدية الجماهيرية تم استقباله بوجهات نظر متناقضة بلغت الكثير من الحدة بين مؤيد تماما ومعارض تماما، خاصة أن الفيلم يحمل طابعا ملحميا خاصا وإيقاعا بطيئا نوعا ما يمتلىء بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة، وطال زمن عرضه حتى بلغ ساعتين إلا خمس دقائق. أما الفيلم الثانى خارج المسابقة الرسمية فهو الفيلم التسجيلى "الضوء

فى زجاجة/Lightning In A Bottle" إخراج أنطوان فوكوا، وهو الذى لم يعرض حتى اليوم الخامس من المهرجان. أما الفيلم الثالث والأخير فهو الأمريكى "مجنون فى الحب/ Something Gotta Give" إخراج نانسى مايرز، ويعتبر من الأعمال الكوميدية القليلة جدا فى هذا المهرجان وأثارت نجاحا كبيرا، خاصة أنه فيلم يضم النجمين المخضرمين جاك نكلسون وديان كيتون. أبلغ دليل على نجاح هذا الفيلم الكوميدى الراقى إقبال الجمهور عليه بشكل شديد فى كل حفلاته المتاحة، وعندما ترى الجمهور الألمانى يسكت ثم تسمعه يقهقه عاليا طوال زمن عرض الفيلم، علينا التأكد أن الفيلم يحمل قدرا من الكوميديا لا تُقاوم.

تتكون لجنة التحكيم الرئيسية لمهرجان برلين هذا العام من الممثلة الأمريكية فرانسيس ماكدورمان رئيس لجنة التحكيم، ومعها الأعضاء الممثلة الإثيوبية ماجيدا أبدى والممثلة الإيالية فاليريا برونى تيديشكى والمخرج الإيرانية سميرة مخملباف والمنتج الألمانى بتررومبل والمخرج الإيطالى جابرييل سلناتورى والمنتج الأمريكى دان تالبوت. هناك أيضا قسم المسابقة الرسمية للأفلام القصيرة الذى يعرض سبعة عشر فيلما سينمائيا، تتكون لجنة التحكيم الخاصة به من النمساوية كريستين دولهوفر ومدير التصوير الفرنسية صوفى مانتيجنو ومدير معهم السينما الدانماركى السيدة الدانماركية فينكا فيديمان، ناهيك عن كم لجان التحكيم العالمية اللانهائية مما يوسع من دائرة المنافسة ويمنح الفرصة إلى كافة الأذواق، ويوزع الاهتمام على كل الأقسام المتنوعة وعدم اقتصار الاهتمام على أفلام المسابقة الرسمية فقط. هناك أيضا قسم خاص لأفلام الأطفال يضم ثلاثة عشر فيلما سينمائيا، وقسم آخر لعرض أفلام كل من يزيد عمره عن أربعة عشر عاما يضم ثمانية أفلام متنوعة. من أكبر وأضخم أقسام المهرجان هذا العام قسم البانوراما وقسم ملتقى الشباب. أما قسم البانورما الذى يحتل المرتبة الثانية فى الاهتمام بعد أفلام المسابقة الرسمية فيعرض ستة عشر فيلما سينمائيا. ومن قلبه قسم آخر يسمى البانوراما الخاصة، يعرض سبعة عشر فيلما متنوعا. تستكمل البانوراما اهتمامها بكافة أشكال الأفلام السينمائية، حيث تخصص قسما بمفرده لعرض الأفلام التسجيلية يضم ثمانية عشر فيلما، وهناك قسم بانوراما الأفلام الروائية القصيرة يعرض تسعة أفلام أخرى. بينما يعرض قسم مهرجان برلين المتميز اثنى عشر فيلما، وتعلن السينما الألمانية عن نفسها بعرض ثلاثة عشر فيلما سينمائيا داخل قسم السينما الألمانية. وأخيرا ننتقل إلى ثالث أهم وأكبر أقسام مهرجان برلين هذا العام وهو قسم ملتقى الشباب، الذى يخصص كما يتضح من اسمه لعرض أهم إبداعات الشباب ويعرض وحده خمسين فيلما سينمائيا.

بدأ المهرجان عرض أفلامه منذ الصباح الباكر ليوم الخامس من فبراير الذى شهد حفل افتتاح السجادة الحمراء ليلا، حتى أن فيلم الافتتاح "الجبل البارد" عرض مرة قبل الحفل ومرتين بعده، لإعطاء الفرصة لكل المشاهدين للاستمتاع بالفن الجميل دون اقتصار الأمر على أصحاب الدعوات فقط، لهذا قلنا من البداية إن المهرجان بالفعل حدث سينمائى يخص الجميع. ربما يكون مستوى الأفلام متفاوتا بعض الشىء فى المسابقة الرسمية؛ لأنها أكثر الأقسام التى يحرص الجميع على متابعتها، مع ذلك سنحاول التركيز هنا باختصار على بعض من هذه

الأفـلام التـى تتنـاول قضـايا هامـة، إمـا إنسـانية تخـص أطـراف الصـراع الـدرامى المطروح ولها مناطق عديدة فى التأويل تتماشى مع المتلقى فـى كـل مكـان، أو قضية سياسية معروفة أو اقتصادية مسيطرة تمتد آثارها لتشمل جمعا من البشر تبدأ بقرية وتنتهى إلى المجتمع ككل. نأخذ بعض الأمثلة التطبيقية القصيرة علـى المعالجـات السـينمائية التـى تتنـاول قضـايا إنسـانية تحكـى عـددا محـدودا مـن الأشخاص، مثل الفيلم الفرنسـى "الأغراب المقربون/Confiences Trop Intimes" ٢٠٠٣ إخراج باتريس ليكـون. ينـتظم السـيناريو دائـرة محـدودة للغايـة مـن شـبكة العلاقات اليومية، التى تتداخل فى صراع درامى وشيك ينبع من المفاجآت الفنية، وتقابل نمـوذج شـخصـية كلاسـيكية تمامـا مثـل البطـل المتخصـص فـى حسـابات الضرائب، الذى لم يعرف الحب أو الصداقة يوما ويحرص على ارتداء رباط عنـق مـن باب العادة وعدم الرغبة فى التغيير، حيث توارث هذه المهنـة عـن والدتـه بطابعهـا وعصرها وأرقامها واسـتاتيكيتها المقولبة. وسرعان ما يأخذ الصراع الدرامى طريقـه عندما تطرق البطلة الجميلة الشـابة بابـه بطريـق الخطـأ بوصـفه طبيـب الأمـراض النفسية الذى لا تعرفه، وإذا بها تبوح له بكل أسرارها شـديدة الدقـة والخصوصية فى علاقتها الجنسية المنعدمة مع زوجها المصاب فـى سـاقه، الـذى يلـح عليهـا فى إقامة علاقة مع آخر بعلمـه مـن فـرط حبـه لهـا. ربمـا يتوقـع الـبعض أن مسـار الصراع الدرامى سيتصل بنـاء علـى عـدم علـم المريضـة بحقيقـة طبيبهـا المزيـف حتى النهاية، أو ربما من منطلـق حسـن أو سـوء اسـتغلال البطـل لهـذه الأسـرار بشكل أو بآخر.. لكن المثير فـى الرؤيـة الإخراجيـة المطروحـة أن لا هـذا حـدث ولا ذاك، حيـث انحـرف الصـراع بـين الطـرفين بشـكل مثيـر بعـد اكتشـاف كـل منهمـا الحقيقة، مع ذلك استمرا فى جلساتهما الخاصة لتحكى هى ويسمع هـو، وكمـا جاءت البطلة فجأة حسب الموعد، تلملم حاجياتها فى لحظة غادرة فجـأة لتنهـى المقابلة، هكذا أصبح الفيلم عددا لانهائيا من جلسـات الاسـتماع كـان كـل منهمـا فى أشد الاحتياج إليهـا.. اعتمـد المـنهج البصـرى باختصـار شـديد علـى التكامـل الممتع مع الحوار البديع، وعرف كيف يصنع عالما خاصا مغايرا من حجرة الجلسـات رغم كآبتها وضيق مساحتها وعدم وجود أى إكسسوار مثير بها. قاد المخرج فريق العمل ليصنع شـبكة مـن الحـزم الضـوئية الشـاحبة الداكنـة مـع التوظيـف الـدقيق للحظات الصمت الطويلة التى تحمـل الكثيـر مـن المعـانى، وهـو مـا تطلـب طاقـة تمثيلية عميقة طوال الوقت من بطلى الفيلم الموهوبين سـاندرين بوينر وفـابريس لوتشـينى.

نجح الفيلم الفرنسى فى إثارة نوع خاص جدا مـن ضـحكات المتفـرجين طـوال الوقـت مـن فـرط مفاجـآت الشخصـيتين فـى أفعالهـا وردود أفعالهـا، وجـاء الفـيلم الأمريكى "الوحش/Monster" ٢٠٠٣ إخراج باتى جنكنز على النقيض تماما، حيـث انتزع انتباه المتفرجين بفعل الصدمات القادمة من كافة الجهـات. بالفعـل نرجـو أن يصل هذا الفيلم إلى دور العرض المصرية، ليشـاهد الجمهـور كيـف تحولـت البطلـة ومنتجة الفيلم الجميلـة تشـارلز ثيـرون إلـى فتـاة غايـة فـى الشراسـة والدمامـة والعنف إراديا ولاإراديا، بعـدما نبـذها المجتمـع كلـه كمحترفـة للبغـاء فـى الطريـق العام، مما أحاطها بالعديد من المشكلات الصادمة التى زادت أمورها تعقيدا. لكـن نقطة التحول فى حياة البطلة التى تؤدى الفيلم بصوتها طوال الوقت، هـى لحظـة لقائها مع إحدى الفتيات (كريستين ويكى)، التى تتمرد علـى كـل شـىء وتبحـث

عمن تلقى بأعبائها على كاهله لتتخلص من وحدتها الشديدة. وإذا بها تتقابل مع غانية الطريق بطلة الفيلم، لتتلاقا الفتاتان وتصبحا ثنائيا مثيرا سخيا خاصة عندما تكتشفان أنهما يحملان ميولا جنسية شاذة. فى هذه اللحظة شعرت غانية الطريق أنها وجدت ضالتها فى شريكتها التى تعتمد عليها فى كل شىء، وتريد التهام الدنيا كلها وهى محتمية من الشمس خلف النافذة، وانطلاقا منها بأهمية دورها الجديد فى الحياة ومسئوليتها أخيرا عن الآخر، حاولت الغانية إثبات جدارتها بهذه الثقة العميقة وفعلت كل شىء فى سبيل إسعاد صديقتها شديدة الأنانية والسلبية، وارتكبت كل شىء بدءا من القتل وحتى الغل. أى أنها أصبحت قاتلة محترفة مما زاد فى انهيارها التام، خاصة بعدما رفضها المجتمع كعاملة أو كموظفة لا تحمل أى مؤهلات، مما اضطرها للتوقف عن ممارسة البغاء بطريقتها بقتل رفاقها بعد الاستيلاء على أموالهم دون أن ينالوا منها شيئا.. تبدو شخصية البطلة التى جسدتها تشارلز ثيرون شديدة الإثارة وبرعت فى ثوبها التمثيلى الجديد تماما، حيث أدت لحظات ومشاهد صعبة مركبة متداخلة بين قمة التوحش وقمة الضعف الإنسانى والانهيار التام.

من بين القضايا الهامة التى طرحت فى أفلام المسابقة الرسمية سنتوقف أمام الفيلم البريطانى الأيرلندى "مسقط رأسى/Country Of My Skull" إخراج جون بورمان والفيلم الكرواتى "الشهود" إخراج فينكو بريزان. يتناول الفيلم الأول قضية شديدة الحيوية والسخونة، وهى محاكمة رجال السلطة الإنجليز محاكمة علنية فى أوائل تسعينيات القرن الماضى بعد إطلاق سراح الزعيم نلسون مانديلا، وذلك لارتكابهم مذابح بشعة في حق الشعب الأعزل الذى لم يجد شيئا سوى لون بشرته السمراء وحياته فوق أرض خصبة تجود بالثروات من كل جانب. لكن الفيلم يطرح وجهة نظر تبدو موضوعية فيما يخص المواطنين البيض المقيمين فى جنوب أفريقيا أثناء فترة المهانة. إذا كان الكثيرون قد ارتكبوا أفعالا شنعاء، فهناك فريق من البيض لم يفعل شيئا ضد السكان الأصليين، بل كان يساندهم ويحترمهم بدوافع إنسانية بحتة. يمثل هذا الفريق العادل إنسانيا مذيعة الإذاعة الشهيرة (جولييت بينوش)، التى توارثت حبها البلاد وكل سكانها من والديها المتحضرين الثريين مع انتمائهما إلى طبقة البيض. وقد اهتمت كثيرا أثناء المحاكمات العلنية بإثبات مدى تعاطفها مع كم القصص الإنسانية التى تحكى وتروى من شهود العيان، لكنها فى نفس الوقت كانت تسعى بكل قوتها لإثبات أن السيئة لا تعم، فهناك من أصحاب البشرة السمراء الذى يحترف اللصوصية، وهناك من البيض من يمتلك أفقا متسعا وثقافة وافرة لا يفرق بين هؤلاء وهؤلاء مثلها ومثل معظم عائلتها. لماذا لا يتعايش الفريقان سويا فى سلام بعدما يعاقب كل مجرم على خطيئته؟! هذه الإشكالية الفكرية السياسية هى التى حاولت البطلة إقناع الصحافى الأمريكى الأسمر (صمويل جاكسون) بها، من خلال مشاحنات أيديولوجية عديدة انتهت بحب جارف رغم أن كلا منهما له أسرة وأطفال يحبهم كثيرا.. من هنا يتضح أن المخرج حاول تناول القضية بوجهة نظر الحاضر الذى يقوم على أحداث الماضى بطبيعة الحال، من خلال منظور بصرى فكرى موضوعى يثبت الحقائق التاريخية، لكنه لا يعمم الأحكام المطلقة جزافا. لهذا رسم المخرج تفاصيل دقيقة لبناء الصورة السينمائية، تنوعت بين القسوة الشديدة على الممثل الأبيض، عندما يقرب الكاميرا تماما على الجثث هنا

وهناك، مع تجسيده مشاهد غاية فى الإنسانية والرقة بين البطلين وما يعانيانه من الصراعات الداخلية.

أفضل ما نختتم هذا التحليل الموجز هو النموذج الأخير المختار الفيلم الكرواتى "الشهود"، وهو العمل الذى يصعب أن يتحمله الكثيرون. قدم المخرج رؤية تشكيلية هامة فى معركة الصراع الطويلة بين الكروات والصرب من وجهة نظر الشعب الكرواتى، ويتمثل هنا فى سيدة شديدة الصلابة فقدت زوجها فى الحرب، حيث كان يرافقه بقية أبنائها المجندين كانوا يدافعون عن وطنهم أيضا. برغم أن الفيلم بطبيعة الحال يساند الكروات مع تحييد وتغييب العنصر الصربى تماما، فإن المخرج قدم رؤيته على أساس توظيف هذه الأسرة المناضلة كاستعارة للوطن ككل. كما أنه لم ينحدر بفيلمه إلى الطبيعة الدعائية الفجة التى تساند الملائكة ضد الشياطين من أعدائهم، بل على النقيض قدم عدة نماذج من الأبناء المجندين الكرواتيين الذين قتلوا جارهم الصربى بالخطأ أثناء قيامهم بإجازة بسبب حالة من السكر البين. لكن المشكلة أن هناك شاهدا على هذه الواقعة، وهى طفلة صغيرة ابنة الرجل الصربى، ولم يتجرأ أحدهم على قتلها واكتفوا باختطافها، وهم الآن لا يدرون ماذا يفعلون؟! كما أنهم مازالوا منشغلين بمراسم دفن وعزاء والدهم المناضل الراحل، وفى انتظار شقيقهم الأكبر الذى فقد إحدى قدميه نتيجة عبث شقيقه الأصغر بالسلاح، بعدما تملكته السادية والشهوة كنموذج عنيف لما تخلفه الحرب الدموية على الكائن الحى. قدم المخرج لعبة إخراجية من حيث الزمن والمكان وطبيعة المشهد كنقطة بداية ونهاية، عندما اكتشفنا فى النهاية أننا نلف وندور حول نفس الحدث الوحيد فى الفيلم وهو قتل الصربى واختطاف الطفل، أى أن المخرج استخدم مع المونتير ومدير التصوير تكنيك الطاحونة التى توهم المتلقى أنها تتحرك إلى الأمام، لكننا فى واقع الأمر نعود إلى نفس اللقطات والمشاهد المحدودة، متنقلين بين الزمن والمكان بأرجوحة إبداعية واعية ليعرض المخرج نفس اللقطة مرات عديدة. وفى كل مرة يبدأها من نقطة ما ويستكمل فيها نقطة ما. وكأنه تعامل مع العمل السينمائى كما حوض السباحة الذى تفرغ لتقطير المياه بداخله قطرة بقطرة بهدوء شديد ومن زوايا مختلفة، حتى وصل فى النهاية إلى مرحلة امتلاء الحوض عن آخره. وأخيرا تحركت المياة دفعة إلى الأمام، بعدما قرر الشقيق الأكبر إخلاء سبيل الفتاة الصغيرة أيا كانت النتائج بمساعدة حبيبته الصحافية العاطفية، ليقدم لنا الفيلم من خلال هذه المجموعة من الشخصيات مجموعة لا يستهان بها من الشخصيات الدرامية التى تحمل تركيبة معقدة شديدة الصبر والتأنى. وهو ما يتطلب بالتبعية نوعا خاصا جدا من المتلقى، يتشرب رؤية المخرج كما أبدعه وليس كما يتوقعها هو طبقا لمفرداته السينمائية المعلبة. (٣٦٠)

مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون

على مدى تعدد أفلام المسابقة الرسمية بالدورة الرابعة والخمسين لمهرجان برلين السينمائى الدولى الذى أقيم فى الفترة من الخامس وحتى الخامس

عشر من فيراير، اخترنا التوقف أمام بعض التركيبات الدرامية المثيرة للمرأة من بين ثلاثة وعشرين فيلما سينمائيا، يساهمن بشكل كبير فى تواصل التركيبة السينمائية مع تباين المستويات السينمائية.

أول هذه النماذج هى إحدى بطلات الفيلم السويدى "يوم السقوط" ٢٠٠٣ إخراج بيورن رونجى. إنها سيدة بلغت مرحلة المشيب، ولا يبدو أنها كانت تتمتع بقدر كبير من الجمال أيام الصبا، فى هذا اليوم بلغت هذه السيدة ذروة مرحلة الانهيار الكبير فى حياتها، ولم تعد تحتمل الهزيمة يوما آخر بعد الآن. ترسبت هذه الهزيمة الأنثوية المريرة داخلها عندما قرر زوجها فجأة تحطيم كل شىء وتركها ليتزوج فتاة صغيرة جميلة. تسبب هذا الجرح الكبير فى إضفاء شراسة بالغة على تصرفات هذه السيدة التى تثور كبركان هادر لأقل الأشياء، وتتفنن فى إهانة كل من يقابلها بسبب وبدون، وتطلق العديد من الألفاظ البذيئة، تتناثر من فمها كلمات مبتورة لا محل لها من الإعراب، دائمة العبوس الشديد حتى وهى تبيع المخدرات لزبائنها ليلا لتكسب قوتها وتعاملهم بكل صرامة واستهزاء. هذا النموذج السيكولوجى المعقد صورة مجسمة لبلوغ الغضب داخل الإنسان مرحلة الانفجار الكامل، وكأن هذه السيدة تتعمد معاقبة الجميع بتنفيرهم من حياتهم، كى لا تكون هى الضحية الوحيدة فى هذه الحياة. تفاعل المنهج الإخراجى مع كل مراحل تداعيات هذه السيدة بكل ما مرت به من موجات عنيفة التماوج، ووصل بنا إلى مواجهة طويلة للغاية بينها وبين زوجها الذى اقتحمت منزله سرا، وأجبرت زوجته على قيده تحت تهديد جهاز صغير يولد موجات صاعقة من الكهرباء. حرص الفيلم على التنقل بين هذه المواجهة القاتل وأحداث أخرى لإرساء التوازن الدرامى، لكن هذه المشاهد المتوالية فى هذه المواجهة الثلاثية كانت من أفضل مقاطع هذا الفيلم، تقلبت فيها جمل الديالوج بين الغضب المهيب كالنمر الجريح والهدوء المزيف لحظات تداعى الذكريات الجميلة والحزن المكتوم، لكونها أصبحت ذكريات ولت بلا رجعة والأمل شديد الضآلة، لعل وعسى يقرر الزوج فجأة العودة إلى زوجته الأولى.ثم وصل الأمر بالزوج المقيد من حالة الرفض التام إلى بعض لحظات الندم إلى تداخل الشعور بحبه الحقيقى لزوجته الجديدة، وأخيرا وصل الأمر إلى مرحلة الانهيار التام والبكاء بغزارة كطفل ضل طريقه إلى المنزل.. كل هذه الشحنات المتناقضة من المشاعر المنكسرة انطلقت من ثنايا المواجهة بين الزوج والزوجة، بتفهم شديد للحظة الحرجة من بلوغ الغضب فى هذه المرحلة الحرجة من العمر. وبعدما استشعرت الزوجة بنبذة قليلة من الانتصار خاصة أثناء بكاء زوجها لطلب الصفح، عاد الهدوء إليها من جديد بعد الإفراج عن الشحنة المكتومة داخلها؛ لأنها استطاعت على الأقل تجميد الشعور بالهزيمة ومنعه قدر المستطاع من الانفجار الذى كاد يقضى عليه.

هناك نموذج آخر للمرأة الغاضبة شاهدناه من خلال بطلة الفيلم الإيطالى "الحب الأول" إخراج ماتيو جارونى، لكنه غضب من نوع مختلف للاختلاف الكبير بين التركيبة الدرامية بين البطلتين هنا وهناك واختلاف البناء المطروح ككل. إذا كنا قد راقبنا نتيجة توالى الأحداث فى الفيلم السويدى ولم نشهد الحدث ذاته، فقد صحبنا الفيلم الإيطالى من بداية الرحلة لفتاة فى الثلاثينيات معتدلة الجمال والجسد. أهم ما يميزها امتلاكها كما وفيرا من الحنان والميل نحو الحياة

السعيدة، ومحاولتها الصادقة إرضاء حبيبها بكل الأشكال حتى لو كان ذلك ضد طبيعتها ورغباتها وأحلامها فى الحياة، وذلك لزيادة حدود التردد والضعف والثقة بالنفس بداخلها حتى أصبحت فى النهاية كائنا مستسلما لا يملك إلا التضحية والبكاء. كل ما هنالك أن الحبيب يريد إنقاص وزنها بضعة كيلوجرامات، علما بأنها فى حقيقة الأمر ليست ثقيلة الوزن كما يبدو، لكنها أحلامه هو التى ارتضت أن تحققها. ومثلما حاصر المخرج السويدى بطلى فيلمه أثناء مرحلة المواجهة، ركز الخرج كادراته لتكون سوداوية لا تتيح أى منظور خلفى إلا نادرا، بالتالى تحول الكادر السينمائى إلى قضبان خال من التفاصيل وعالم خال فارغ من البشر باستثناء بطلى الفيلم، مع مراعاة وضع البطلة دائما فى الجانب الأضعف الأكثر إظلاما المنكسر فى نظرته إلى نفسه والآخرين، كما لو كان المونتاج يصل عندها لتتوقف عجلة الزمن داخلها بفضل انطفاء حياتها وذوبانها المريع داخل شخصية الحبيب. من هنا كان لابد أن تصل إلى قمة مرحلة التفسخ الداخلى والاحتقار التام لضعفها ونقمتها على نفسها وعلى كل شىء، ليتحول غضبها المقهور إلى طلقة منتفضة صادرة من كائن جميل جريح، لم يجد وسيلة ليفر من سجنه الرهيب سوى قتل سجانه الحبيب!

فى مقابل النموذجين السلبيين المحملين بفورة الغضب البارد الثائر فى وجه الضعف الإنسانى، نجد نموذج المرأة القوية القادرة على قيادة جميع الأمور بسلاسة وصرامة مهما كانت من أزمات باختلاف البيئة والزمن والمكان. من هذا المنطلق نجد أن البطلة فى الفيلم الأمريكى "مجنون فى الحب" إخراج نانسى مايرز والبطلة الأخرى فى الفيلم الأمريكى "المفقود" إخراج رون هوارد، تتسمان بالصوت الهادىء والملامح الواثقة والخطى الراسخة والقامة المنتصبة والجسد الحى والذهن الحاضر، والخطوات الثقيلة فى مغزاها والنظرات الثاقبة والكلمات المحددة والأفعال المدروسة وردود الأفعال الواعية، التى لا تنفلت معها النتائج كثيرا. ترك قوة الشخصية وهدوء الفكر هنا بصمات واضحة على بطلة فيلم "المفقود" الذى جسدته بقوة الممثلة كيت بلانشيت، وهى التى تطارد وحدها عصابة قطاع طرق اختطفت ابنتها المتمردة وقتلت زوجها، لتضم العصابة الفتاة المخطوفة إلى زميلاتها لبيعهن فى سوق الجوارى، حيث اختار المخرج رون هوارد عصر الصراعات الشهيرة بين الأمريكيين والهنود منذ قرون مضت. لكن الصراع الدرامى لم يأخذ اتجاها أحاديا بين الخير والشر فقط أيا كانت الأسلحة والأهداف، وإنما اتخذ مسارا واقعيا أساسيا عندما أصر والد البطلة (تومى لى جونز) على مرافقتها. واضطرت الأم إلى الموافقة على طلب والدها رغم غضبها الشديد منه؛ لأنه دائما فى نظرها يحاول الانتساب إلى الهنود الحمر، وتسبب فى وفاة والدتها بتصرفاته وأفكاره. لكن طبيعة التركيبة الدرامية لشخصية البطة استطاعت امتصاص هذ الغضب الحبيس داخلها، وحولته بقوة إرادتها ورجاحة عقلها إلى طاقة إيجابية ودافع ملح لا يفارقها وتغلبت على أحزانها وحرمانها بالعلم، وأصبحت طبيبة تداوى المرضى وزوجة مخلصة وأما عادلة، تعرف كيف تتعامل ببراعة مع ابنتها بميزان حساس تحمل كفتيه المتعادلتين الشدة والحنان. بالتالى كان من الطبيعى أن تندفع المرأة التى تختزن هذه المعطيات المثيرة فى أعقاب ابنتها ضد العدو، وتبدى شجاعة نادرة لمواجهة هؤلاء الشياطين لإنقاذ ابنتها وبقية الأسيرات أيضا مهما كانت النتائج، قام الفيلم فى أساسه على

منطق الكر والفر بين الصياد والفريسة، مما أعطى الفرصة للبطلة ووالدها ليواجها العديد من المآزق الصعبة، كما منحتهما المطاردات الطويلة الفرصة للإفراج عما يجيش بداخلهما فى مفارقة حادة بين قرارها القديم القاطع بإسقاط هذا الأب المزيف من ذاكرتها الجريحة نهائيا، وعدم إنكارها احتياجها الفعلى له فى هذه الظروف الصعبة التى كادت تعصف بكل ما قامت ببنائه طوال حياتها الماضية.

من الصحراء والسهول والغابات وضوء القمر ونار الشمس والبراح المنفتح والجبال الوعرة وتعويذات الهنود والطب البدائى فى عصره والبنادق الأولية والرماح الصائبة وكل هذه الأجواء التى رسمها المخرج رون هوارد، ننتقل إلى عالم مغاير تماما فى العصر الحديث يقدم شريحة لسكان المجتمع الأمريكى المرفهين، من خلال بطلة فيلم "مجنون فى الحب" وبطلته الممثلة الكبيرة ديان كيتون. برغم عرض هذا الفيلم خارج إطار المسابقة الرسمية، فإنه لاقى نجاحا كبيرا على مستوى الجمهور فى كل مكان، بفضل الحس الكوميدى الراقى للسيناريو وللمخرجة نانسى مايرز. المرأة القوية هنا ليست أما ناجحة فقط، لكنها أيضا مؤلفة مسرح مبدعة تخطت الخمسين ومازالت تتمتع بأنوثة هائلة وروح مرحة للحياة، حتى أنها الآن حائرة بين شاب وسيم (كيانو ريفز) غارق فى حبها، ورجل الأعمال الثرى الحاد الطباع (جاك نكلسون) الذى حيرها معه كثيرا، وخاضا سويا معارك كوميدية عاطفية لا مثيل لها، خرجت منها الفنانة بمسرحية رائعة خرج منها الشاب جريحا، وخرج منها رجل الأعمال حبيبا سعيدا هائما فى غرام هذه المرأة القوية من داخلها. (٣٦١)

مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون

بالفعل كان هذا المخرج يستحق جائزة تقدير لمجهوداته وإبداعته رغم عمره الصغير نسبيا. هكذا أجمعت الكثير من الآراء بعد إعلان جوائز الدورة الرابعة والخمسين لمهرجان برلين السينمائى الدولى. أما المخرج فهو الألمانى الجنسية التركى الأصل فاتح أكين، الذى مثل السينما الألمانية خير تمثيل، واستحق فيلمه العميق "ضد الحائط/Gegen Die Wand" الحصول على الجائزة الكبرى الدب الذهبى، منافسا العديد من مشاهير المخرجين الكبار مثل اليونانى تيو انجلوبولس والبريطانى كين لوش.

أعلنت لجنة التحكيم الدولية جوائز المهرجان كالتالى.. حصل الفيلم الألمانى "ضد الحائط" ٢٠٠٣ على الدب الذهبى، بعده جاء الفيلم الأرجنتينى الفرنسى الإيطالى الإسبانى المشترك "الخجل المفقود" ٢٠٠٤ إخرج دانييل بورمان ليحصل على جائزة الدب الفضى، كما حصل المخرج الكورى الموهوب كيم كى-دوك على جائزة الدب كأفضل مخرج عن فيلمه "ساماريا" ٢٠٠٤، ونالت الممثلة الصغيرة كالينا ساندينو مورينو جائزة الدب الفضى كأفضل ممثلة عن دورها فى فيلم "ماريا غارقة فى المهانة" ٢٠٠٣ إخراج جوشوا مارستونز. كما حصلت الممثلة الأمريكية الجميلة تشارلز ثيرون على نفس الجائزة عن بطولتها للفيلم الأمريكى "الوحش/Monster" ٢٠٠٣ إخراج باتى جنكينز. أما جائزة الدب الفضى لأفضل

ممثل فذهبت إلى دانييل هندلر عن دوره فى فيلم "الخجل المفقود"، بينما حصل الفيلم السويدى "يوم السقوط" ٢٠٠٣ إخراج بيون رونجى على جائزة الدب الفضى لأفضل فريق تمثيل متكامل. وذهبت جائزة الدب الذهبى كأفضل موسيقى إلى ماندا أوزيرس عن الفيلم الإيطالى "الحب الأول" ٢٠٠٣ إخراج ماتيو جارونى. أما تاسع الجوائز الملاك الأزرق لأفضل فيلم أوروبى وقيمتها خمسة وعشرون ألف يورو فذهبت إلى المخرج بيون رونجى عن فيلم "يوم السقوط". نصل إلى الجائزة الأخيرة وهى جائزة ألفريد باور مؤسس مهرجان برلين لأفضل عمل أول، وحصل عليها فيلم "ماريا غارقة فى المهانة" إخراج جوشوا مارستون.

قبل انتهاء فعاليات المهرجان بثلاثة أيام أعلنت لجنة تحكيم الأفلام القصيرة جوائزها الثلاث، حيث منحت الفيلم الرومانى القصير "سجائر وقهوة/ Cigarettes And Coffee" جائزة الدب الذهبى كأفضل فيلم روائى قصير إخراج كريستى بيو، وذهبت جائزة الدب الفضى إلى الفيلم الهولندى "سوبر" إخراج كارين بوجير وبريجين هيلينس. واخيرا نال الفيلم الأرجنتينى "عام/ خاص/Public/Private" إخراج كريستوف بل إشادة خاصة من لجنة التحكيم. هذه هى مفردات الجوائز التى أعلنت رسميا فى نهاية الدورة الحالية لمهرجان برلين السينمائى الدولى. ومثلما توقع الكثيرون فوز فيلم "ضد الحائط" بجائزة هامة، أثارت بعض الجوائز الأخرى ردود أفعال متباينة اختلفت عليها الآراء كما سنرى..

الفن الجميل هو الذى ينجح فى إثارة التأويلات والتفسيرات المختلفة. بعد مشاهدتنا جميع أفلام المسابقة التى وصلت إلى ثلاثة وعشرين فيلما، يمكننا الآن مناقشة الأعمال الفائزة قدر المستطاع مع احترامنا الكامل لنتائج لجنة تحكيم المهرجان الرسمية ووجهة نظرها التى طرحتها. نبدأ بالفيلم الألمانى "ضد الحائط" الذى أثار إعجاب الكثيرين من برلين على مستوى الجمهور والحاضرين والصحف أيضا، لعمق القضية التى يتناولها ومدى تعقيدها والمعالجة السينمائية المثيرة الواعية التى طرحها. قضية الفيلم الأساسية هى قضية المهاجرين الأتراك فى ألمانيا، قدم لها السيناريست والمخرج الشاب الألمانى الجنسية التركى الأصل فاتح أكين مواليد ١٩٧٣ من خلال استعراض عدة شرائح وأجيال من الأتراك مستوطنى ألمانيا. النموذج الأول هى الفتاة التركية الألمانية سبيل (سبيل ككيلى)، التى تبلغ من العمر سبعة عشر عاما، وتحيا حياة بوهيمية تمارس فيها كل شىء وأى شىء من تناول مخدرات إلى ممارسة الجنس مع أى شخص إلى الرقص بجنون فى الصباح فى أى مكان إلى آخره من هذه الطاقة الرهيبة التى تمتلكها. تولدت بداية الصراع الدرامى عندما أصرت عائلتها المتزمتة المكونة من الأب والأم والشقيق على زواجها من رجل تركى كى يحافظوا على هويتهم، وهم بالطبع لا يعلمون عن ابنتهم أى شىء متفرغين لتجارة السيارات وإصدار الفرمانات الطاحنة التى تمنعها من أى شىء وكل شىء، وهو ما دفعها إلى الاتجاه نحو الطريق العكسى تماما وفى سرية تامة وبأسلوب محترف تحسد عليه. لكن الحل جاء لها من السماء عندما قابلت الرجل الألمانى الجنسية التركى الأصل شاهيت (بيرول أونل)، الذى يحياة حياة بوهيمية أسوأ وأعنف منها بكثير، وبعد العديد من المطاردات يتفق الضائعان فى غير وطنهما على الزواج السرى كى تتخلص سبيل من فرمانات عائلتها وأفرادها العبوسين دائما، لكنهما

لم يتوقعا أبدا أن يقع كل منهما فى غرام الآخر؛ لأنهما لا يؤمنان بالحب أصلا ولا يعترفان بقيود الأسماء والإخلاص إلى آخر هذه الروابط التى تقيد حريتهما فى كل شىء.. هكذا وضع المخرج والسيناريست رؤيته النقدية لهذه الشريحة من الأتراك المهاجرين تشتمل ثلاثة أجيال، جيل الآباء ثم جيل شاهيت الذى يبلغ من العمر حوالى أربعين عاما، ثم جيل سبيل الأصغر وشقيقها الأكبر المتعجرف الذى لا يمثل لها إلا وكيل نيابة يدعى الذكاء وآلة إعدام تنذر بالموت دائما فى حالة أقل الأخطاء. استطاع المخرج تجسيد روح الجنون وملابسات الضياع وتماوجات النفوس الحائرة التى تدعى الحرية لكنها تثير الرثاء، وعرف كيف يتعامل بوعى من خلال أدواته مع مشاهد غاية فى العنف، مثل مشاهد رقص البطلين سويا أو فى الملاهى الليلية الرخيصة ملونا سطحا خارجيا من الطقوس الحركية المعتادة التى توحى بالغربة. ثم تأتى وراءها صورة قاتلة لإنسان يرقص من كثرة الحزن والشقاء كما الطائر المذبوح فى ليلته الأخيرة فى الحياة.. ومثلما تعامل المونتاج والموسيقى وكاميرات التصوير مع هذه المشاهد مستخدمة نفس اللغة البصرية العنيفة، تجلت حساسيته الواضحة ورؤيته المثيرة عندما تطور الصراع الدرامى تصاعديا، وانكشف الساتر البراق الزائف من فوق الشخصيات، ولم يتبق أمامنا سوى الوجه الحقيقى البائس للبطلين. واستطاع تقديم صورة سينمائية مليئة بالدلالات والتفصيلات، مدركة دقة المرحلة التى يمر بها طرفا الصراع الدرامى، سواء داخل المجتمع الألمانى حتى عودتهما إلى الأرض الأم، أم داخل المجتمع التركى الحقيقى، مع مرور البطلين بالعديد من اللحظات والآلام والمراحل المتفاوتة المتناقضة حتى فى المشهد الواحد أو اللقطة الواحدة. ورسم بمهارة وحدات متنوعة من الحزن بصريا وفكريا فى مناقشة هذه القضية المهمة بمصداقية وعمق ووجهة نظر تستحق المناقشة.

يبدو أن البحث عن الأوطان أو الغربة داخل الأوطان أصبحت محو اهتمامات المخرجين، وكل منهم يقدم قضية بحث الإنسان عن نفسه داخل نفسه وخارجها بطريقته الخاصة. من هذا المنطلق يجد الشاب آريل بطل فيلم "الخجل المفقود" خلاصه فى ترك المجتمع الأرجنتينى الذى لا ينبىء بأى طموح أو تقدم، ويتطلع إلى امتلاك جواز سفر بولندى؛ لأن أجداده الذين يحملون الجنسية البولندية جاءوا إلى الأرجنتين هربا من الممارسات السادية ضد اليهود.. ومثلما نجح المخرج دانييل بورمان فى تجسيد حياة الفقر والتشتت داخل المجتمع الأرجنتينى، ودخلنا فى جدل شديد حول أحقية الفتى فى الهجرة من عدمه، لم يكن للفتاة يوجين بطلة الفيلم الكورى "ساماريا" أى ظروف تضطرها لتركز كل أحلامها فى السفر إلى الخارج، مع أن والدها ضابط المباحث الأرمل طيب القلب للغاية وأب مثالى ولا يتأخر عن أى شىء يخص ابنته طالبة المدرسة (كواك جى – مين). مع ذلك كان لابد للفتاة أن تحقق أحلامها، رغم أن وطنها الرمزى أو الحقيقى أى البلد ذاتها تفتح لها أحضانها بسعادة. بالتالى لم تجد وسيلة تجمع بها ثمن تذكرتى السفر لها ولصديقتها العزيزة فى المدرسة (سيو- مين جنج) سوى احتراف صديقتها الصغيرة الدعارة فى هذه السن الصغيرة.. لكن الخطأ القدرى جاء عندما داهم البوليس صديقتها، ولم تجد وسيلة للهروب سوى الانتحار قفزا من الشباك أمام صديقتها، مما دفعها إلى الإحساس القاتل بالذنب،

وصممت على إعادة الأموال إلى أصحابها، وقررت ممارسة الرذيلة مع كل منهم ثم دفع الثمن فى النهاية.

جاءت نقطة التحول القاتلة عندما اكتشف الأب مهنة ابنته المشينة، وتفرغ لمراقبتها وملاحقة زبائنها وإفساد اللقاءات الجنسية دون أن يواجه ابنته مطلقا حتى وصل به الأمر إلى قتل أحدهم بمنتهى العنف والقسوة.. ومثلما جسد المخرج الألمانى التركى فاتح أكين درجات الحزن الدفينة داخل بطليه، استطاع المخرج الكورى كيم – كى دوك بمهارة تقديم صورة سينمائية تفوح بالغضب الهادىء، لكنه من النوع شديد التوحش. لم يتح له البناء الدرامى التنقل بين لحظات الجنون والهدوء والتأثر كما الحال فى الفيلم التركى، لكنه على العكس اتبع منهج الصورة الهادئة فى إطارها تحمل لحظات انتظار مريرة ونظرات انكسار هائلة ذات صوت مكتوم لا تجد من يسمعها. كثيرا ما استخدم المخرج منهج الإشارة والدلالة دون استكمال الحدث كاملا، مثلما واجه الأب أحد ممارسى الجنس مع ابنته وسط عائلته، وظل يوجه له صفعات مدمرة مؤنبا إياه على ارتكاب الفعل الفاضح مع فتاة فى عمر ابنته، وظل الرجل يبكى فى صمت ويتلقى الضربات بخجل رهيب حتى انتهى به الحال إلى الانتحار قفزا من مسكنه العالى، لكن المخرج لم يركز الكاميرا على الجسد الملقى بأى حال ولم يستغرق فى التفاصيل الدقيقة؛ فلجأ إلى الإيحاء والدلالة ولم نر من الرجل سوى نظارته المنكسرة والدم السائل إثر صوت ارتطامه البالغ بالأرض الذى سمعناه ولم نره.

الفقر أنواع.. يمكن مداواة الفقر الاقتصادى والتعامل معه بشكل أو بآخر كل حسب قوة إرادته وطموحه وأهدافه ومبرراته، لكن فقر المشاعر والبخل فى العواطف يؤكد لنا مجددا أن فقر الحبيب الغالى أهون ألف مرة من فقر القلب الصحراوى الفارغ.. اجتمع الفقران معا واتحدا فى وجه الفتاة الكولومبية المراهقة ماريا (كاتنيا ساندنيو مورنيو) بطلة فيلم "ماريا غارقة فى المهانة"، بعدما أنهكها عملها كعاملة فى المصنع وسوء معاملة المدير لها، وبعدما أرهقتها والدتها وشقيقتها المطلقة ورضيعها بمطالبهم المادية وحملوها مسئولية أكبر من طاقتها، بالتالى لم تجد أمامها إلا مهمة انتحارية مخيفة بتهريب المخدرات فى معدتها إلى الولايات المتحدة مع زميلة مدرستها بلانكا (بينى باولو فيجا)، ومعها الشابة لوسى (جيليد لوبيز) والكثيرات من ركاب الطائرة المتجهة إلى أمريكا أرض الأحلام.. برغم أنه العمل الروائى الأول الطويل للمخرج جوشوا مارستون، فإنه عرف كيف يقدم عملا فنيا محبوكا يثير الأسى والحزن مليئا بالقتامة ويتميز بالواقعية الشديدة والرؤية النقدية للجتمع الكولومبى والأمريكى معا بشكل أو بآخر، تعامل المخرج مع صورته السينمائية بهدوء وتأمل، وترك مساحات كثيرة للصمت والحوارات الداخلية والصراعات الدائرة بلا كلمات، وكان واضحا أنه يعرف مذا يريد تماما من تقديمه هذا العمل؛ لأنه صب هدفه على خيط واحد لم يخرج عنه، ولم يقع فى الخطأ الشائع لتجارب المخرجين الأولى عندما يقولون أشياء كثيرة، ويفتحون أبوابا عديدة فى العمل الواحد؛ فتنفلت الخيوط وتتشتت الموضوعات وتتبعثر الشخصيات هنا وهناك.

نصل إلى آخر الأفلام "يوم السقوط" الذى كان ترتيبه الأول فى برنامج العروض بعد فيلم الافتتاح، وقدم فيه المخرج بيورن رونج كما وافيا من الكآبة والقتامة،

أنبئتنا عـن اللغـة الحزينـة المسـيطرة علـى الأعمـال المقدمـة فـى المسـابقات الرسمية مع ندرة الأفلام الضاحكة. أقام السيناريسـت والمخـرج السـويدى عملـه على أساس استعراض ثلاثة نماذج مـن الثنائيـات التـى تمـر بمرحلـة حرجـة مـن حياتها.. هناك الطبيب الذى يعرف امرأة أخرى غيـر زوجتـه، وتسـرع فـى الحصـول على منزله بعدما أكـد لـه مـديره الحصـول علـى وظيفـة أخـرى، لكنـه خذلـه فـى النهاية ليجد نفسه فاقدا كل شـىء، وهنـاك نمـوذج الـزوج الـذى يعمـل فـى بنـاء الأبـواب والنوافـذ بقوالـب الطـوب، لكنـه منشـغل عـن زوجتـه وابنتـه تمامـا بـدافع الحصول على الأموال اللازمة لهما، ويتقابل فى النهايـة مـع أسـرة مـدمرة نفسـيا غريبة الأطوار، ويدرك أنه يفقد الكثير من الأمور العائلية بانهماكـه فـى عملـه أكثـر من اللازم. وهناك نموذج الزوجة العجـوز التـى هجرهـا زوجهـا بعـد عشـرة طويلـة للغاية وذهب ليتزوج بأخرى صغيرة، وأصبحت العجوز فى حالـة يرثـى لهـا وذهبـت فى النهاية إلى بيته، وأقامت له محاكمة مريرة تحت تهديد السلاح.

كان طبيعى سير المخرج على منهج المونتاج المتوازى بين الثلاثة أركـان، مـع اختياره بالقصد نماذج من ممثلـين لا يمتلكـون الوسـامة الكبيـرة أو درجـة الجمـال اللافتة. وكثيرا ما تبنـت الرؤيـة البصـرية وجهـة نظـر المـرأة البطلـة فـى الصـراعات الثلاثة، مما أدى فى النهاية إلى ظهور الفيلم محملا بهذا الكم من القتامـة علـى مستوى تثاقل القطعات المقصود وتفاصـيل الصـورة المجـردة، وفـوران الشخصـيات الهائلة فى لحظات الذروة الدرامية والإضاءة الشـاحبة دائمـا لـيلا ونهـارا وانغـلاق المنظور البصرى، حتى تحولت الكادرات خاصة فى لحظات مواجهة بطلـى الصـراع إلى إطار خانق يستمد اختناقه من اختناق الشخصيات ذاتها. (٣٦٢)

"الجبل البارد/Cold Mountain"

إيقاع متميز وتفاصيل حياتية مؤثرة

انتهت الدورة الرابعة والخمسين لمهرجان برلين السينمائى الدولى بعد افتتاح بسـيط، أعقبـه عـرض الفـيلم الأمريكـى "الجبـل البـارد/Cold Mountain" للمخـرج أنتـونى منجـيلا. ضـم مهرجـان هـذا العـام العديـد مـن أفـلام البانورامـا والأفـلام التسجيلية والقصيرة وأفلام الأطفال وملتقى الشباب، فضـلا عـن ثلاثـة وعشـرين فيلما روائيا طويلا تنافسوا على جوائزة المسابقة الرسمية.

عرض فيلم الافتتاح داخل القسـم الرسـمى وهـو خـارج المسـابقة، ويُعـد مـن الأفـلام المهمـة التـى أثـارت ردود أفعـال متباينـة لـدى الجمهـور وصـلت إلـى حـد التناقض أحيانا. منذ عرض الفيلم إنتاج ٢٠٠٣ وهو ينـال شـهرة واسـعة خاصـة أنـه يضم أبطالا متميزين بمواهب حقيقيـة، مثـل الممثلـة الأسـترالية المتطـورة دائمـا نيكول كيدمان والأمريكية المتنوعة رينيه زلويجر والممثل الأمريكى جود لـو صـاحب الملامح الصلبة. كالعادة يقدم المخرج أنتونى منجيلا إيقاعا متميزا لأعماله، يعتمد على التأنى والتفاصيل الحياتية المتناثرة ذات الإيقاع الهادىء المتأمل أحيانا، كمـا أنـه لا يتعامـل كثيـرا مـع الأعمـال التقليديـة السـهلة التـى تنـدرج تحـت تقليديـة

السينما الأمريكية المعتادة التى تشربها الجمهور، وقد أصبح مألوفا أن تثير أفلامه ردود أفعال متباينة لخصوصيتها، مثلما حدث من قبل مع أعماله "المريض الإنجليزى/English Patient" ١٩٩٦ وفيلم "مستر ريبلى الموهوب/ Talented Mr. Ripley" ١٩٩٩.

يتناول أحدث أفلامه "الجبل البارد" الفترة الشائكة التى عصفت بالمجتمع الأمريكى أثناء الحرب الأهلية المثيرة وذلك فى ستينيات القرن التاسع عشر، استلهم السيناريو الذى كتبه منجيلا أحداثه من رواية بنفس الاسم لمؤلفها تشارلز فريزر، ليطرح دراميا وبصريا بوجهة نظره رؤيته السياسية النفسية لهذه الحرب الشهيرة، التى أدت فى النهاية إلى بناء مجتمع أمريكى جديد يحلم بالحرية والمساواة. يقوم البناء الدرامى فى هذا الفيلم على الصراع الذى تنتظمه ثلاث دوائر متشابكة للعلاقات القائمة بين أطراف الصراع. تضم الدائرة الأولى شخصيات الفيلم الرئيسية التى يقترب بنا المخرج من عالمها من زاوية مقربة للغاية، ليراقب كيف غيرت الحرب مجرى حياتهم تماما من النقيض إلى النقيض، حتى على مستوى الانتقال من الحياة إلى الموت أو العكس. تضم هذه الدائرة الفتاة الثرية الجميلة ادا (نيكول كيدمان) التى تعيش مع والدها الثرى، لكنها فجأة وبعد وفاة والدها وعائلها الوحيد فى الحياة، أصبحت تحمل لقب "ثرية سابقا" بعدما قضت الحرب على كل شىء. بالتالى أصبح لزاما على ادا التى لا تجيد فى الحياة سوى العزف على البيانو البحث عن طعامها بنفسها والعمل إذ أرادت البقاء، كما أنها الآن لا تملك سوى ذكرياتها الجميلة مع والدها (رونالد ثوذرلاند) وتنتظر رجوعه بلا جدوى، تماما كما تنتظر عودة حبيبها إنمان (جود لو) من الحرب، وهو المكافح الفقير الذى التقت به مرات قليلة للغاية ووقعت فى غرامه إلى الأبد. بما أن إدا تدور الآن فى دائرة الانتظار المميتة فى زمن لا يحمل المعجزات فى جيبه ولا يعرف سوى لغة الحرب، أصبح الطريق ممهدا تماما لظهور الشخصية الرابعة فى الدائرة الدرامية الأولى، وهى الفتاة الريفية الشرسة روبى (رينيه زلويجر)، التى خصص لها الفيلم وظيفة إعادة اتزان الخلل القاتل الذى أصاب حياة ادا دون مقدمات. لا تعتمد شراسة روبى على حب العنف بقدر ما هى مستمدة من شراسة الحياة ذاتها، وهى الآن تقوم بدور معلم الحياة لتلميذتها النجيبة الوحيدة ادا التى ترفضها وتحتاجها فى نفس الوقت. هذه هى مفارقة ويلات الحرب وغريزة حب البقاء معا. وبعدما كانت ادا تخاف من كل شىء حتى من الديك الذى استشعر رعبها فعقرها، جاءت روبى لتحل لها المشكلة بمنتهى البساطة بعدما أمسكت به هكذا وانتزعت عنقه من فوق جسده بحركة واحدة، ليلخص لنا المخرج فى هذا المشهد البسيط المؤثر طبيعة المرحلة المقبلة بين البطلتين، اللتين ذابتا بالتدريج فى وحدة واحدة لبقايا الحرب والحياة معا.

تدرج المخرج فى دوائر العلاقات الدرامية ليقدم لنا فى الحلقة الدرامية الثانية بعض الجيران المقربين، الذين يلعبون دورا حيويا طوال الوقت فى حياة البطلتين بمنطق التأثير والتأثر، بعد إدراك التحولات الجوهرية فى التركيبة الدرامية المثيرة للفتاتين، تضم الدائرة الثالثة بعض الشخصيات البعيدة التى أظهرت توحشها الداخلى أثناء الحرب، وقد تقدمت هذه الأطراف إلى مركز الصراع الدرامى بالتدريج

لتصبح هى مركز الحدث الرئيسى بمنطقة الإرهاب ضد العزل. وكأن الحرب نثرت ويلاتها على الجميع فى الخارج والداخل. على مدى زمن هذا الفيلم الذى يمتد قرابة ساعتين إلا خمس دقائق، سار المخرج على نهج المونتاج المتوازى الذى يتنقل بين كفاح الفتاتين ضد كل شىء، وكفاح إنمان وهو يقطع مسافة طويلة للغاية من أجل العودة إلى حبيبته إدا؛ لأنه وعدها بالعودة إليها وحمايتها.

من هذا المنطق خاض البطل صراعات شديدة التوحش ومواقف شديدة التأزم ضد الطبيعة والجوع والعطش والفقر والأمطار وقطاع الطرق والجنود، الذين انتهكوا حرمة كل شىء وأى شىء دون التفرقة بين العدو من الصديق، مع أنهم ينتمون جميعا إلى نفس المنظومة الاجتماعية المنقلبة على رأسها. نجح المخرج مع مدير التصوير جون سيل والمونتير والتر مارش ومؤلفى الموسيقى تى جون جورنت وجاك وايت وجابرييل يارد أن يصنعوا عالما مستقلا يتضمن عالما آخر ينتمى إليه ويخرج من قلب أحداثه. نقصد بالعالم الخارجى ملابسات الزمن الماضى فى الملابس والمنازل ومفردات الكلمات ومنطق التفكير والماكياج، وأدوات وإكسسوار ومتطلبات وموتيفات إلى آخر هذه العناصر التى تصنع الهيكل الزمنى المكانى العام، الذى ستنصب فيه كل أحداث الصراع الدرامى المقبلة، لكى تبث الروح والرؤية فى هذا الإطار الكبير. فى المرحلة الأولى القصيرة وقت اندلاع الحرب قدم المخرج مجموعة من المشاهد السريعة الجذابة كلحظات إنسانية وعاطفية عذبة، لا تخلو من ضحكات تنبع من صدام اللقاء الأول بين الحبيبين إدا وإنمان، وهى المرحلة الاستكشافية التى تجلت فيها جماليات الصورة ومنظومة الحياة المرحة المرفهة للبعض، تفيض بالألوان البراقة والمونتاج الهادىء المستريح والموسيقى التى تلهو مع الطبيعة والزمان القديم. لأن هذه المشاهد تم تصميمها وتنفيذها بقوة، كان لابد أن يستشعر المتلقى نفس الشخصيات والأدوات والمنظور العكسى الذى بدأ فى الانهيار مع انطلاقة الحرب. وقد انقلبت جميع الدلالات من الإيحاء بالجماليات والعذوبة والحياة إلى الإيحاء بالغدر والدماء والسلب والنهب والخطر وانقباض رائحة الموت التى تسيطر على كل شىء، رغم أن جميع الشخصيات الأساسية ازدادوا قوة وصلابة بطبيعة الحال، مع تدرج تصاعد الصراع الدرامى واتحاد الأزمات أمامهم التى تكتلت لتبيدهم وتكتلوا هم أيضا لإبادتها. نتيجة الصراع دائما اثنان لا ثالث لهما، إما الحياة وإما الموت..

برغم أن الفيلم ابتعد عن جبهة القتال الرسمية وركز مجهوداته مع الأبطال الأفراد على الجانبين، فإن المخرج عرف كيف يجسد عمق مأساة الحرب والنضال دون أن يقترب من المشاهد التقليدية للحرب ذاتها. كما أن أنتونى منجيلا من المخرجين المجتهدين المثابرين الذى لا يدع لحظة تمر تستحق الإبداع دون أن يترك بصمته عليها. مع صعوبة شخصيتى إنمان وروبى اللتين قدمهما بانطلاقة ووعى جود لو ورينيه زلويجر، إلا أن شخصية ادا تعتبر بالمقارنة لهما أكثر صعوبة؛ لأنها هى التى تخوض مرار الصراع الداخلى، وتشهد كل مراحل التحول من النقيض إلى النقيض دون أن تفقد جوهرها الأصيل، لكنها قامت بتعديل مفهومها للحياة ذاته. برغم تباطؤ الإيقاع الداخلى فى النص الثانى من الفيلم وامتلائه بتفاصيل أكثر من اللازم، فإن فيلم "الجبل البارد" يعتبر بالفعل من الأفلام المهمة

المختلفة التى يحرص متفرجو السينما على متابعتها وتحليلها. هكذا يقدم أنتونى منجيلا رؤيته للحرب من أجل الحصول على الحرية الذاتية الداخلية والخارجية للعيش حياة كريمة ولو كان هذا الثمن فقدان الحياة نفسها.. (٣٦٣)

"العاشق المجنون/Killing Me Softly"

مخرج صينى كبير يفقد هويته على حدود سينما الغرب!!

يُعتبر الفيلم الأمريكى "العاشق المجنون/Killing Me Softly" ٢٠٠٢ قديم الإنتاج نسبيا، مع ذلك فضلنا التوقف أمامه تفصيليا من الناحية التحليلية لأربعة أسباب.. أولا - هو أول فيلم ناطق باللغة الإنجليزية للمخرج الصينى الكبير شين كيج. ثانيا - حصول الفيلم على دعاية مكثفة سبقت عرضه التجارى ليس لمستواه الفنى بل لأسباب رقابية بحتة. ثالثا - هو نموذج سينمائى حى لخلل التوازن بين الموهبة الإخراج والقدرات الكتابية. رابعا - لأنه فيلم بطولة الممثل البريطانى الشهير جوزيف فاينس صاحب التركيبة الخاصة جدا التى تتجلى فى الأدوار الصعبة والمركبة.

بداية نتساءل من هو المخرج الصينى شين كيج؟ هذا المخرج (بكين ١٩٥٢-) فى حقيقة الأمر واحد من أبرز الجيل الخامس من المخرجين المبدعين فى السينما الصينية فى فترات العديدة، مستفيدا بعوامل الخبرة الفنية والحياتية المتعددة المصادر لنشأته تحت رعاية والده المخرج الصينى المعروف شين هيواى صاحب الأفلام الناجحة فى الخمسينيات والستينيات. وقد دفعته هذه الظروف المحيطة للإفراج عن موهبته مبكرا بثقة كبيرة، ليس فقط كمخرج له صفاته القيادية وأدواته الموصلة الباحثة، بل كسيناريست موهوب أيضا قدم العديد من الأفلام خاصة فى مجال الأعمال التاريخية والملحمية، لدرجة أن الكثيرين يعتبرونه الركيزة الأساسية لمخرجى جيله دون منازع. لسنا هنا فى مجال استعراض سيرته الفنية تفصيليا، وسنكتفى فقط من باب التعريف بالإشارة لاثنين من أهم أفلامه التى أحدثت دويا كبيرا على مستوى السينما الصينية المحلية والخريطة الفنية العالمية. الفيلم الأول هو "الأرض الصفراء/Yellow Earth" إنتاج ١٩٨٤ الذى عرض بمهرجان هونج كونج السينمائى، ووصفه النقاد أنه غير وجه السينما الصينية الحديثة فى ذلك الوقت. بعد عدة أفلام سينمائية متفاوتة اقتحم كيج السوق العالمية بقوة من خلال فيلمه الشهير "وداعا محظيتى/ Farwell My Concubine" إنتاج ١٩٩٢، وحصد هذا الفيلم السعفة الذهبية لمهرجان كان فى هذا العام، كما تسابق أيضا على جائزة الأوسكار حتى اللحظات الأخيرة لكنه لم ينلها. على مستوى شباك التذاكر ومقياسه الرهيب اقتحم الفيلم السوق الأمريكية محققا أرباحا بالملايين، مع ذلك أخذت المقالات والدراسات النقدية على المخرج شين كيج ابتعاده فى هذا الفيلم الناجح عن فن السينما الخالص واتجاهه للمواصفات التجارية، خاصة أن هذا العمل شهد ابتعاده أو بمعنى أدق تراجعه إلى حد ما عن منهجه وأسلوبه المتعارف عليهما.. بعد عرض فيلمه "الإمبراطور والقاتل المحترف/ The Emperor And The Assassin" بمهرجان كان

السينمائى الدولى عام ١٩٩٩، أصبح الطريق ممهدا لانتقال المخرج الصينى شين كيج للتواصل مع العالمية بأقرب وسيلة أى التحدث بلسانها باللغة الإنجليزية الدولية. بعدها يتوافد أول أفلامه "العاشق المجنون" على دور العرض باللغة الإنجليزية وأجواء غربية بحتة، لكنه مع الأسف جاء متوسط القيمة أو أقل.. فلا المخرج الصينى العريق استطاع إضافة جديد إلى السينما الأمريكية، ولا هو احتفظ بموهبته الإبداعية وهويته الثقافية الصينية سبب نجاحه الحقيقى، وذلك لعدة أسباب ستكشف عن نفسها ببساطة من خلال العمل الفنى ذاته.

لم يكن شين كيج هو الوافد الجديد فى هذا الفيلم فقط، بل جاء معه كاتبة السيناريو كارا لندستورم التى كانت تركز مجهوداتها السينمائية قبل ذلك فى مجال تصميم الديكور وتولى بعض المهام الإنتاجية البارزة. يهمنا فى هذا السياق التعامل بحذر مع كاتبة السيناريو الجديدة خاصة أنها ليست تأليفا خالصا؛ لأن هذا السيناريو مأخوذ من الرواية الأدبية "اقتلنى برفق/ Killing Me Softly" تأليف نيكى فرنش. يعتمد حجر الأساس الدرامى فى هذا الفيلم على المزج بين البناء النفسى والحسى وملابسات عالم الجريمة الملبد بالغموض، وهو ما يتطلب ويفترض بالتبعية توالى دوافع ومعطيات ومبررات الإثارة والتوتر وتجنب تقليدية الحدث الخارجى. يتيح التعامل مع الحدث الداخلى بالنفس البشرية وصراعاتها الدفينة وتوجهاتها المسيطرة وحساباتها المعقدة للسيناريو أولا التعامل فى معالجته السينمائية بشكل مختلف وحسابات خاصة فى الزمان والمكان والإيقاع الداخلى. كما يسمح للمخرج وفريق عمله خلف وأمام الكاميرا بتشكيل منظومة إبداعية مختلفة، ترتكز على مدى كثافة اللحظة الدرامية وقيمتها وفعاليتها ودورها فى مجرى الصراع الدرامى. الموقف الذى يستغرق لحظة واحدة مثلا يتعامل معه الفيلم السايكو بزمن أطول من المعتاد، وربما أكثر من حدث خارجى كبير فى عمل تقليدى آخر. انطلاقا من هذه المتطلبات البديهية أقام الفيلم بنائه الدرامى على أساس قيمة الغريزة الجنسية البحتة، التى لعبت دور الدافع الوحيد فى تغيير مسار الصراع الدرامى بأطرافه رأسا على عقب، وذلك عندما انفصلت الشابة الجميلة آليس (هيذر جراهام) مصممة المواقع الإليكترونية عن حبيبها السابق لعدم تكامل العلاقة الجسدية بينهما، وهو نفس الدافع الذى قذف بها فى طريق متسلق الجبال المغامر البارع آدم (جوزيف فاينس)، بعدما وجدت فيه النموذج العكسى تماما لحبيبها السابق. وأقبلت آليس بكل عواطفها على الزواج بهذا المغامر دون أن تعرف عنه أى شىء، مما فتح باب الشكوك القوية بقية الفيلم حول حقيقة شخصيته الغامضة، وهل هو بالفعل قاتل ومغتصب زميلته فى تسلق الجبال أم لا؟؟!

مفترض أن يثمر هذا الجو النفسى الشائك فيلما متميزا مثيرا، لكن يبدو أن جرأة مشاهده الجنسية الزائدة أضرت بالفيلم على المستوى الخارجى والمصرى معا. على المستوى الخارجى فى بلاده حظرت الرقابة عرضه على الأطفال تماما، وأدرجته ضمن الأعمال المثيرة للعديد من التساؤلات طوال مدة عرض الفيلم. إذا كان هذا هو حال وقرار الرقابة فى الخارج التى يفترض حريتها وتفتحها، فما بالنا بالرقابة المصرية هنا ومقصها المخيف الذى ظل يحذف ويقتلع من لقطات الفيلم من البداية إلى النهاية طبقا للتعليمات واللوائح والأذواق أيضا. والنتيجة أن

الفيلم بدا فى النهاية مهلهلا تماما مثل صفحة منزوعة من كتاب عديمة الهوية لا تعرف لها أولا من آخر من عنوان من رسومات.. كما ساهم هذا الكم الكبير من المحذوفات الأخلاقية فى حدوث خلل واضح فى استقبال الفيلم ذاته؛ لأن مشكلة الصراع الدرامى الأساسية التى تتجلى فى العلاقة الجنسية بين البطلين لم نرها من الأصل، واضطررنا إلى الاكتفاء مرغمين بما تبقى لنا من ملامح البطلين فيما قبل وبعد المشهد الخفى، مع الاستعانة الكاملة بالسرد الذاتى الذى اتبعته البطلة من البداية إلى النهاية بتكنيك الفلاش باك، بالإضافة إلى قدرة كل متلقى على تنشيط خياله قدر خصوبته. وهو ما أبعدنا بطبيعة الحال عن تفهم حقيقة مشكلة البطلة أيا كانت درجة مصداقيتها ودرجة التعاطف معها، وأصبح الفيلم يحتاج مذكرة تفسيرية لتوضيح معالمه المشوهة بعنف. إذا تمهل مقص الرقيب قليلا أو تم تخصيص عرض الفيلم للكبار فقط أو حتى منع عرض الفيلم نهائيا، لكان هذا أكثر احتراما لعقلية المتلقى ونضجه، خاصة أننا حتى الان لم نعرف سببا واحدا لتخصيص عرض الفيلم المصرى "سهر الليالى" ٢٠٠٣ للكبار فقط رغم خلوه من الآثام الرقابية المنصوص عليها والمزاجية أيضا..

نعود إلى ملابسات بقايا العمل الفنى التى شاهدناها، حيث كنا ننتظر توظيف واستثمار السيناريست والمخرج للفكرة المثيرة والتركيبة الدرامية غير العادية للبطلين بشكل ما، ليطرح من خلالها العديد من التساؤلات ويفتح آفاق التحليل والاستمتاع هنا وهناك، لكن هذا كله لم يحدث إلا بقدر ضئيل. المشكلة أن السيناريست والمخرج تعاونا معا لتقديم عمل منظم أكثر من اللازم يسير على هدى الترتيب المنطقى التقليدى، من ناحية السرد الصوتى والحدث المطروح والتعامل مع الزمان والمكان وتحولات الشخصيات. وأصبحنا نمتلك فى كل مرة شبه يقين بما سيحدث فى المشهد القادم؛ لأن أسلوب هروب البطلة قبل وصول البطل مثلا فى اللحظات الأخيرة جاء بفكر وأسلوب وبناء سبق مشاهدته فى أعمال كثيرة نمطية، تنتمى إلى عالم الجريمة أكثر منها إلى عالم أفلام السايكو على المستوى الدرامى والبصرى معا. بناء عليه أصبح منحنى التوتر والإثارة المفترض بزوغه يسير فى انخفاض متواصل، حتى وصل فى النهاية إلى مرحلة الجمود التى لا تثير أى تفاعل من باب فضول المتلقى الذى أغلق الفيلم منافذه بيده، وذلك على مستوى الوصول إلى النتيجة الختامية أو كيفية الوصول إليها. مع ذلك حاول المخرج مع مدير التصوير مايكل كولترو والمونتير جون جريجورى والمؤلف الموسيقى باتريك دويل، توحيد منهج التعامل البصرى بوضع المتلقى فى ركن الانتظار والقلق، عندما تضامنوا طوال الوقت للانحياز لوجهة نظر البطلة بالصورة والصوت. من ناحية الصوت والحوار واختيار أهم مناطق الحبكة الدرامية يجب علينا متابعة البطلة فقط؛ لأنها مصدرنا الوحيد الذى يتدخل طوال الوقت بالتعليق والشرح والتحليل أحيانا قليلة بالكلام المنطوق أو لحظات الصمت. من ناحية الصورة سنجد الكاميرات مثلا تكسر حاجز الزمن التقليدى، لتتجول ببطء قاتل أحيانا أو سرعة خاطفة أحيانا أخرى فى المكان الداخلى الضيق، متبنية وجهة نظر البطلة بحسبة ساعة الخوف المميتة من المجهول التى لا تعرف إلا حسبة الحياة أو اللاحياة. ومن ثم سار المونتير والمؤلف الموسيقى على منهج شكوك البطلة المتزايدة لحظة بلحظة، كما حاول المخرج توظيف الحزم الضوئية الباهتة الشاحبة فى الأماكن المغلقة أو لحظات الليل المظلم فى الأماكن

المفتوحة والمعلقة، ووصل أحيانا إلى مرحلة السلويت المتكامل الغارقة فى الظلام الحالك.

نخلص من هذا أن المخرج بذل جهدا لرفع مستوى السيناريو، لكن المشكلة أيضا أننا إذا افترضنا عدم معرفة اسم المخرج مسبقا قبل المشاهدة، فربما نتصور أنه أى مخرج أمريكى خالص يحاول قدر استطاعته الاجتهاد. لكن الدلائل البصرية والإحالات الإبداعية لن تأخذنا للاستدلال على بصمات المخرج الصينى شين كيج، الذى ينتمى إلى ثقافة مغايرة تماما بأى حال. كما ساهم هذا الانخراط فى الثقافة السينمائية الغربية ومحدودية السيناريو إلى حد واضح فى وضع قيود على موهبة الممثلين قدر ما شاهدنا، خاصة أن رصيد الممثل البريطانى جوزيف فاينس معروف بهوايته وإجادته الأدوار المركبة والشخصيات المثيرة. لعل مشاهدى السينما يذكرون له جيدا دوره الصعب البديع فى الفيلم المتميز "غراميات شكسبير/ Shakespeare In Love".

برغم أنها المحاولة الأولى لكتابة السيناريو كارا لندستورم، فإنها ربما تطلق لخيالها الجرأة فى العمل القادم أكثر من ذلك، وتمنح عملها ما يستحق من الحرية الواعية والفوضوية المدروسة.. (٣٦٤)

"قبل غروب الشمس/Before Sunset"

فى مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسين

"شاهدت كل أفلام المسابقة بمهرجان برلين لزملائى وأتصور أن هناك الكثير من الأفلام الجيدة التى تستحق المشاهدة، لكن ما حدث أننى أصبحت الفائز الوحيد." هذه الكلمات ألقاها المخرج الرومانى الشاب كريستى بيو على جمهور الحاضرين بإحدى دور العرض الألمانية، بعد ساعات قليلة من إعلان لجنة التحكيم الرسمية للأفلام القصيرة فوزه بجائزة الدب الذهبى كأفضل فيلم روائى قصير فى دورة برلين الحالية. جاءت كلماته ضاحكة متواضعة عميقة تماما مثل عمله القصير الذى يستغرق زمن عرض ثلاث عشرة دقيقة. كما أن فوزه بهذه الجائزة لم يكن هو المفاجأة السعيدة الوحيدة، وإنما فاز أيضا بجائزة مشتركة بين مهرجان برلين وأكاديمية الفيلم الأوروبية وتبلغ قيمتها ألفى يورو، كما أنها ترشحه مباشرة للتسابق ضمن جوائز أكاديمية السينما الأوروبية لعام ٢٠٠٤. جاء فى حيثيات الجائزة الثانية أنه تم منح الفيلم الرومانى "لفة سجائر كِنت وكيس بن" أو كما ترجمته "سجائر وقهوة" هذه الجائزة عن جدارة، لما يتميز به الفيلم من فكرة عميقة سهلة بسيطة وأسلوب حكى مؤثر وديالوج بارع، يطرح معالجة جذابة تمس المجتمع الرومانى بقوة، وهو فى النهاية فيلم قليل التكاليف لا يمتلك إلا ميزانية ضئيلة. على مدى أفلام المسابقة الرسمية لمهرجان برلين السينمائى الدولى فى دورته الرابعة والخمسين، لاحظنا وجود خيوط مشتركة بين بعض هذه الأفلام على تنوعها. من بين هذه الملامح المشتركة ظهور أكثر من ثنائية تتسم

بالتركيبة المختلفة المركبة، أدت بطبيعة الحال إلى اتخاذ الصراع الـدرامى مسـارا مختلفا نابعا من عقلية وتفكير وتصرفات ودوافع وأهداف هذه الثنائيات.

اخترنا هنا نموذجين متناقضين تماما لتحليل هذه الزاوية على مستوى طبيعة طرفـى الصراع والظـروف المحيطـة واخـتلاف المنـاخ الثقـافى الفكـرى الإنسـانى تماما، وعلى مستوى استقبال الجمهور العـادى والمتخصـص لهـذه العملـين بـين ترحيب ونفور واضح من الغالبية، علما بأن الفيلمين لم يحصلا على أى جائزة فـى المهرجان. الفيلمان هما الأمريكى "قبل غـروب الشـمس/ Before Sunset" إنتـاج ٢٠٠٣ إخراج ريتشارد لنكلاتر والألمانى "الليل يشـدو بأغانيـه/Nightsongs" إنتـاج عام ٢٠٠٣ إخـراج رموالـد كرمـاكر. المصـادفة الغريبـة أن الفيلمـين يصـلحان تمامـا للوسيط المسرحى، أى أنهما يصلحان فـى واقـع الأمـر لخشـبة المسـرح أفضـل، خاصة الفيلم الألمانى الذى أصاب الجمهور بصدمة كبيرة وإحباط واضح..

سنركز هنا على بالفيلم الأمريكى "قبل غروب الشمس" الأكثـر إشـراقا، ويُعـد الحلقـة الثانيـة والاسـتكمال المنطقـى للفـيلم الأمريكـى السـابق "قبـل شـروق الشمس/Before Sunrise" لنفس المخرج ونفس الممثلـين بـنفس الشخصـيتين الدراميتين بطلى الفيلم، اللذين يستكملان الأحداث التى بدأت فـى الفـيلم الأول عام ١٩٩٤. فى الفيلم الأول يلتقى البطل (إيثـان هـوك) بالفتـاة الجميلـة سـيلين (جولى دلبى) بمدينة فيينا، وقضيا معا أوقاتـا جميلـة ووقـع كـل منهمـا فـى غـرام الآخر بقوة وبسرعة أيضا، وفى النهاية تواعدا على الالتقاء بعد ستة أشهر، وهكذا أسدل الستار على الأحداث دون أن يعرف المتلقى مصير هذا العهد الجميـل بـين الحبيبين. ثم جاء الفيلم الثانى "قبل غروب الشمس" ليقوم بهذه المهمـة، ويؤكـد أنه بعد مرور عشر سنوات لم يحدث أن التقى البطلان أبـدا، وهاهمـا الآن يلاقيـان بعضهما البعض بالمصادفة البحتـة فـى مدينـة بـاريس ويـدخلان فـى حـوار طويـل. نعنى وصف الحوار بالطول بكل دقة؛ لأن الفيلم ببسـاطة لعـب مـع المتلقـى لعبـه ذكية مسلية، عندما صب البناء الدرامى للعمل بأكملـه علـى هيئـة ديـالوج واحـد مقسـم إلى عدة مقاطع بـين البطلـين. بـدأه الاثنـان واسـتكملاه ولـم ينهيـاه عبـر تجولهما فى شوارع باريس وجلوسهما علـى أحـد المقـاهى، حتـى اسـتقرا فـى النهاية فى منزل سيلين، وانتهت أحداث الفيلم إذا كان هنـاك أحـداث أصـلا وهمـا يأخذان لحظـة هدنـة بسـيطة ليسـتأنفا الحـوار مـرة أخـرى بالتبـادل أو بالتـداخل، لكنهما مع ذلك يسمعان ويفهمان بعضهما البعض وهذا يكفى..

أقام المخرج منهجه البصرى فى هذا الفيلم على أساس التفاعـل بأدواتـه مـع المواقف على ظاهرها، دون أن يحـاول التـدخل ولـو بالإيحـاء أو الإيهـام أو الإشـارة البعيدة إلى كذب شخصية ما فى لحظـة مـا مهمـا كانـت درجـة سـذاجة الكذبـة. لعبة سينمائية جميلة أن يقدم الفيلم وكأنه مشهد واحد طويـل مقطـع إلـى عـدة أشواط بتغييـر الأمـاكن فقـط لا غيـر، كمـا أن السـيناريو الـذى شـارك فـى كتابتـه المخرج مع البطلين طابق بين زمن العمل والزمن الواقعى. أى أن الوقت المتبقـى أمام البطل للحاق بطائرته لا يتعدى ثمانين دقيقة، وهذه الدقائق هى نفس زمـن الفيلم القصير نسـبيا الـذى أثـار ضحكات الجمهـور كثيـرا، عنـدما اكتشـف اللعبـة وتضامن معها ودخل شريكا فيها بوصفه الشاهد الوحيد على الأحداث سـابقا فـى الفيلم الأول. وهو مـا يجعـل المتلقـى يتمتـع بميـزة عظيمـة، وهـى متابعـة بقيـة

الأحداث عن قرب بمصداقية فى نفس لحظة حدوثها، دون تدخل فى الرد أو طرح وجهات نظر خارجية مفروضة عليه، وهذه هى حلاوة متعة حرية التلقى. (٣٦٥)

لماذا فاز "سجائر وقهوة/Cigarettes And Coffee"
بالدب الذهبى فى برلين؟

لاشك أن الفيلم الرومانى الروائى القصير "سجائر وقهوة/ Cigarettes And Coffee" للمخرج كريستى بيو الفائز بجائزة الدب الذهبى بإجماع آراء لجنة التحكيم الدولية فى إطار المسابقة الرسمية الكبرى الثانية بالمهرجان، بعد مسابقة الأفلام الروائية الطويلة لأفلام مهرجان برلين السينمائى الدولى هذا العام، يستحق أن نتوقف أمامه بتأمل وإعجاب. حقيقة الأمر أن الفيلم لا يحمل إبداعا بصريا فى حد ذاته أو حتى تجديدا مذهلا من حيث البناء الدرامى أو المنهج البصرى، لكنه على العكس يبدو تقليدى التنفيذ يبحث عن لغة البساطة ويقف فى كنفها، لتتناسب مع الفكرة شديدة المرارة والمعالجة السينمائية القاسية التى اختارها السيناريست والمؤلف لعمله.

من أهم مميزات هذا العمل استغراقه التام فى المحلية المهمومة بكل قوتها فى مشاكل المجتمع الرومانى. يتمثل هذا الانغلاق المقصود والمحسوب فى موقف إنسانى واقعى ثقيل، يحمل أبعادا اجتماعية سياسية اقتصادية تتماس مع البنية التحتية للمجتمع الرومانى، ومع كافة الظروف الطاحنة التى يمر بها العالم الآن. اختار المخرج كريستى بيو اقتحام حياة فردين لا نعرفهما أثناء لقائهما بأحد المطاعم. وظللنا نتابع الحديث القصير بينهما طوال هذا الفيلم الذى استغرق زمن عرضه إحدى عشرة دقيقة فى هذا الموقف، الذى يجسد ذروة الخلل فى العلاقات الإنسانية داخل المجتمع الرومانى، نتابع الرجل العجوز الجائع الذى يلتزم بمكانه دائما يسار الكادر المتوسط، وهو يتودد أو بمعنى أدق يتذلل إلى الشاب الجالس أمامه يمين الكادر كى يجد له وظيفة سائق فى الشركة التى يحتل بها منصبا مرموقا، خاصة أن هذا العجوز مازال قادرا على العمل ولا يعرف فى حياته إلا مهنة القيادة. يحاول العجوز تعلم أبجديات لغة هذا الشاب المتعجرف المتربع على عرش كرسى المطعم أمامه يأكل طعامه برفاهية يحسد عليها، فى حين لا يستطيع العجوز منع نفسه من النظر إلى الطعام فى يده، بل والسؤال عن محتواه الذى لا يعرفه، ويكاد صوت صراخ الجوع داخل معدته يصل إلى الجانب الآخر من الكرة الأرضية! لكن آذان هذا الشاب لا تلتقط إلا ما تريده فقط. والحقيقة أن هذا الشاب لا يريد فى واقع الأمر سوى إذلال هذا العجوز الخاضع رغما عنه، وراح يقلب بين يديه الرشوة التى طلبها صراحة من العجوز متمثلة فى لفة سجائر كبرى وكيس بن، ولم يتورع عن توبيخه أيضا؛ لأن هذا ليس الصنف الذى يحبه!

هذا هو الموقف الدرامى الذى تابعناه طوال الفيلم فى حوار عميق قدر بساطته، بكلماته المتقطعة التى تتناسب مع اللحظة الآنية التى يمر بها كل

طرف من أطراف الصراع الدرامى. لقد وظف المخرج أدواته بمنتهى البساطة متجنبا الفلسفة والتعالى تبعا لرؤيته وميزانيته الضئيلة، وظل يتنقل بكاميراته بين الكادرات المتوسطة التى تجمع بين البطلين، مع الانتقال أحيانا إلى الكادرات الكلوز التى تتسلط على وجه كل منهما على حدة، خاصة عندما يصلان إلى نقطة حرجة من اللاتفاهم. كما وظف المنضدة بينهما كإكسسوار له دلالة إيجابية فاعلة، لتلعب دور المساحة التى يمكن لطرفى الصراع الالتقاء عندها ولو قليلا بمنطق الحاجة الاضطرارية. لعب المخرج بالإيقاع الداخلى للعمل، وخلق منه لحظة مجمدة شديدة الوطأة والثقل بعيدا عن حسبة زمن الدقائق المعتادة. قدم من خلاله رؤيته النقدية التشريحية الحادة لأحوال المجتمع الرومانى بعنف وقسوة صعبة الاحتمال، خاصة إذا علمنا أن الشاب المتعجرف المرتشى بلا حياء ليس إلا الابن العاق لهذا العجوز الذى لا يملك سوى رشوته بعلب سجائر وكيس من البن!!! (٣٦٦)

"الساموراى الأخير/ The Last Samurai"

ملحمة قتالية ثرية عن أهم ملامح التراث اليابانى النبيل

برغم أن الفيلم الأمريكى "الساموراى الأخير/The Last Samurai" إنتاج ٢٠٠٣ من إخراج إدوارد زك غادر سباق الأوسكار الأخير خالى الوفاض، فإنه بالفعل يقدم ملحمة بصرية ثرية لفنون القتال داخل عالم الساموراى الغريب المثير بمعنى الكلمة. بدأ عرض هذا الفيلم فى الخامس من شهر ديسمبر العام الماضى، ويجدر التنبيه هنا إلى عدم خلطه مع فيلم آخر يحمل نفس الاسم تماما إنتاج عام ١٩٩٠ إخراج باول مايرزبرج، ويقدم قصة مختلفة ومعالجة سينمائية لا علاقة لها بالفيلم الأمريكى الأحدث، إلا من منطلق الاشتراك فى الاعتماد على فنون قتال محاربى الساموراى بصفة عامة.

نال هذا الفيلم ورشح للعديد من الجوائز لا مجال هنا لذكرها على كثرتها، وسنكتفى فقط بالإشارة إلى ماراثون الأوسكار الأخير الذى أعلنت نتائجه منذ أيام قليلة فقط، كان "الساموراى الأخير" مرشحا بقوة لجوائز أفضل ممثل مساعد لكين واتانابى والإنتاج الفنى وتصميم الملابس والصوت. والحقيقة أن مجرد ذكر اسم عالم محاربى الساموراى اليابانيين القدامى يفتح الباب تلقائيا لمداعبة خيال المتلقى وفضوله، للتعرف والاقتراب بشغف من كواليس هذا العالم الخاص جدا، بقوانينه وتقاليده وسريته المنغلقة على نفسها بدهشة واستغراق واحترام لهؤلاء الفرسان النبلاء ومدى تفانيهم المخيف، ومفاهيمهم التى يؤمنون بها وينفذونها بمنتهى القوة والحزم والمصداقية مها كانت. قبل تقديم قراءة تحليلية لهذه الفيلم تستدعى الذاكرة أمثلة سينمائية قريبة من هذا الإطار مثل الفيلم الشهير "الساموراى السبعة/Sevan Samurai" ١٩٥٤ إخراج أكيرا كوروساوا، وأجواء الفيلم الأمريكى "المحارب الثالث عشر/The 13th Warrior" ١٩٩٩ إخراج جون ماكتيمان بطولة أنطونيو بانديراس، الذى قادنا هو الآخر للتعرف عن قرب

على قوانين محاربى الفايكنج وأيديولوجياتهم الفكرية فى تعاملهم الغريب والمثير مع منطق والحياة والموت.

شــارك فــى كتابــة ســيناريو فيلمنــا الحــالى "الســاموراى الأخيــر" إدوارد زك ومارشـال هيرسـكوفتس عن قصة جون لوجان، وفيه يقـدمون الصـراع المريـر الـذى دار على أرض المجتمع اليابانى فى القـرن التاسـع عشـر وبالتحديـد فـى نهايـات ١٨٧٠، بـين الإمبراطـور الشـاب ميجـى (شيشـينوسـوكى ناكـامورا) المتـردد غيـر الناضج بما يكفى، الذى سـاقه مستشـاره الفاسـد أمورا (ماسـاتو هـارادا) لأغراضـه المدمرة تحت سـتار فكرة تحديث المجتمع اليابانى بالآلات والملابس وغيرهـا مـن مظاهر العالم الغربى الحديث، وأعدائه مـن جنـود الشـعب المتفـانين الحقيقيـين. العقبة الكبرى أمام هذا المسـتشـار الشـيطانى كانـت دائمـا محـاربى السـاموراى بقيادة كبيرهم المحارب البارع الصلد كاتسـوموتو (كين واتانابى)، وخـاض الفريقـان معارك لا حصر لها دون المسـاس بمكانة الإمبراطور القصير النظر أيـا كانـت قراراتـه المهتزة، التى أغرقت الـبلاد تحـت طوفـان لـم تكـن مسـتعدة لـه علـى الإطـلاق، خاصة إذا كان التحديث من منطلق المظاهر الفارغة والأسـلحة المـدمرة وصـفقات البيزنس المسـتحدثة بـين الأفـراد الكبـار. علـى مـدى قـرون طويلـة كانـت مهمـة محاربى السـاموراى القومية النبيلة حماية الوطن والإمبراطـور، إلا أن هـذا الحـاكم الذى يحمونه هو نفسـه الذى أطاع مسـتشـاره الطامع أكثر من اللازم، عنـدما أتـى بالضابط الأمريكى المحنك ناثان ألجرين (توم كروز) وقائده، وكلفهما بمهمة تـدريب الجيش اليابانى والقضاء على جنـود السـاموراى بـالطبع! جـاء الجانـب الآخـر مـن الصراع الدرامى الداخلى المتقاطع الذى يطرحه الفيلم بعيدا عن القضـايا القوميـة بين المحارب البارع ألجرين ونفسـه المنكسـرة، عندما وفد إليهم محملا بما يكفـى ويفيض بشـعور الندم القاتل والغضب الـوفير تجـاه قائـده، الـذى أغـار علـى الهنـود العزل بمنتهى الوحشـية، وظل هذا الكابوس المخيف يلازمه كظل عينيه ولا يفارق أبدا ليله ونهاره. تسـبب جرحه الحـى هـذا فـى عذابـه الـداخلى الـذى لا ينتهـى، ووضعه فى اختبار صعب حول إشـكالية شـرف الجندى فى الميدان وهدف محاربته وكيفية تعامله مـع أعدائـه، هـذا إذا كـانوا أعدائـه مـن الأصـل.. مـن منطلـق هـذه التضارب العميق داخل الضابط جاءته الإجابة بمعرفة القدر عن قيمة شـرف المقاتل وكيف يهب حياته ولمن ولأى هدف، عندما وقع أسـيرا فى يدى جنـود السـاموراى لتنقلب حياته رأسـا على عقب، سـواء فى مفاهيمـه الداخليـة الفكريـة والنفسـية والروحانية أم حتى فى مهاراته القتالية. وأصبح كأنه فرد منهم وتبدل حالـه تمامـا بعدما انزعج، ثم اندهش ثم تفهم ثم أعجب ثم آمن بمفاهيم السـاموراى الرفيعة، حتى أنه تصدى بشراسـة للهجـوم الـذى شـنته قـوات رجـال أمـورا للقضـاء علـى محاربى السـاموراى فى معقلهم، بالتالى أصـبح جنـديا فـى الجـانبين فـى نفـس الوقت فى واحدة من مفارقات العمل السـاخرة الذكية.

قاد المخرج إدوارد زك مدير التصوير جون تول والمؤلف الموسـيقى هـانز تسـيمر والمونتيرين فيكتور دبوا وسـتيفن روزنبلوم، لتقديم عمل سـينمائى يعتمـد بشـكل أسـاسـى علـى فنـون الفرجـة والقتـال طـوال الوقـت حتـى ذروة المعركـة الأخيـرة الدامية. اسـتطاع المخرج خلق منظومة من التكوينـات البصـرية العنيفـة المسـتقاه من الجو العام ذاته، ومزج فى مفرداته بين شـخصية المواطن الغربـى التـى طغـت

فى البداية، ثـم خفوتهـا تـدريجيا عنـدما زادت مسـاحة المـد وتعمقنـا أكثـر داخـل صرعات المجتمع اليابانى الذى بسط سيطرته على الجميـع. كـان المخـرج مكلفـا بخلـق عـالمين متـداخلين ولـيس عالمـا واحـدا، الأول يجسـد عـالم محـاربى الساموراى بصريا وفكريا، والثانى يجسد هـذا العصـر القـديم زمنيـا بكـل متطلباتـه الضـرورية. اجتهـد إدوارد كثيـرا فـى مشـاهد أوقـات السـلم بـين فصـول السـنة المختلفة، والتنقل بين المناظر الطبيعة الجميلة وخصوصية الأماكن المغلقة، التى احتوت تدرج علاقـات وصـراعات الشخصـيات داخـل معقـل السـاموراى مـع بعضـها البعض داخل شحنات ضوئية مكانية ثرية، لكن فاعلية التكنيك ورؤيته ومهاراته فى إدارة مشاهد المعارك بصريا وسمعيا كانوا أقوى تأثيرا وأفضل بناء ودراسة وتنفيذا، من ناحيـة زوايـا التصـوير وفـن المونتـاج الرفيـع والجمـل المـؤثرة الفاعلـة المدركـة لطبيعة اللحظة وبطولة الزمان والمكان، وعلى مستوى المؤثرات الصوتية والبصـرية بطبيعة الحال. كما حاول الفيلم التخفيـف قلـيلا مـن وطـأة الأحـداث، ونسـج قصـة حب هادئة بين الأسير الأمريكى وشقيقة قائد محاربى الساموراى تاكا (كويكى)، رغم أنه قاتل زوجها والد طفليها، لكنها لم تغضب منه تماما مثـل البـاقين وقامـت بعلاجه وإنقاذه؛ لأن أفراد هذا العالم يرون من وجهـة نظـرهم أن القاتـل والمقتـول جنـديان مـدربان متحمسـان أدى كـل منهمـا واجبـه القـومى بمنتهـى الشـرف والأمانة.

ابتعـد الممثـل تـوم كـروز الـذى شـارك فـى إنتـاج الفـيلم راضـيا عـن الوسـامة المعهودة والابتسامة المشرقة، وعوض كل مقوماتـه الطبيعيـة الجـاهزة بالتـدريب الواضح على فنون القتال، والقدرة علـى الإمسـاك بتركيبـة وداخليـات الشخصـية، والتفاهم مع تحولاتها الحرجة بدرجة ملموسة من الكفاءة. جسد طاقم الممثلـين اليابانيين خاصة كين واتانابى وشيشينوسوكى ناكامورا وماساتو هـارادا وكـويكى أدوارهـم بموهبـة وحيويـة ومهـارة وتركيـز دقيـق، وتفهـم ملمـوس لشخصـياتهم بجانبها الإنسانى الهادىء والوطنى العنيف، مما ساهم بشكل إيجابى تماما فى رفع أسهم هذا الفيلم، ونجحوا فى الارتقاء بالمشاهد اللاحربيـة قـدر المسـتطاع. يـأتى علـى رأسـهم الممثـل رفيـع المسـتوى كـين واتانـابى، الـذى حـافظ علـى مستوى إجادته الدائمة وقدرته على توظيف موهبتـه لصـالح العمـل، وكـان جـديرا بالفعل بالترشـيح لجـائزة أوسـكار أفضـل ممثـل مسـاعد، لقدرتـه علـى الاحتفـاظ بطاقة شعورية متدفقة والتعامـل مـع أدواتـه الصـوتية والجسـدية، وتطويـع ملامـح وجهه الحادة فى كافة المشاهد خاصة أمام النجم توم كروز.

هكذا بذل محاربو الساموراى كل شـىء وأى شـىء مقابـل إيمـانهم بمبـادئهم الخالدة، وخسـرت الـبلاد دروعها الواقية التـى لا يقهرهـا الخـوف، ودفـع الإمبراطـور المتأخر فى استفاقته وشعبه الكثير مـن تـراثهم ومكـانتهم ثمنـا للحيـاة العصـرية المتوازنة بين شرف السيف اللامع وصخب المدافع الهوجاء. (٣٦٧)

"الانتحارى ٢/Once Upon A Time In Mexico"

روبرت رودريجز يستكمل ثلاثية العنف والوطنية المكسيكية

يستحق المخرج الأمريكى روبرت رودريجز (١٩٦٨-) أن نطلق عليه لقب المخرج المكافح المتعدد المواهب بشكل يدعو للإعجاب، لدرجة أن النقاد اعتبروه رمزا من رموز عصر النهضة السينمائية.

منذ كان عمر رودريجز اثنى عشر عاما وضحت موهبة الصغير وعشقه المجنون للسينما، وحتى الآن مازال يكافح بضراوة وتصميم يحسد عليه أمام ارتفاع تكاليف إنتاج الفيلم السينمائى. وقد ساعده امتلاك عددا من مفاتيح المواهب الفنية على تولى أكثر من مهمة فى العمل السينمائى، والدليل أنه يقوم بكل المهام الإبداعية الممكنة فى فيلمه الأخير "الانتحارى ٢/ Once Upon A Time In Mexico" إنتاج ٢٠٠٣، وقد تولى باختصار كتابة السيناريو والتصوير والمونتاج والتأليف الموسيقى والإشراف على المؤثرات المرئية أيضا. بدأ عرض هذا الفيلم بدور العرض الأمريكية فى الثانى عشر من شهر سبتمبر من العام الماضى، بينما أتيح للبعض مشاهدته قبل ذلك أثناء عرضه بمهرجان فنيسيا السينمائى الدولى فى نفس العام. يعد هذا الفيلم هو الفصل الثالث والأخير فى الثلاثية السينمائية التى يقدمها رودريجز وتدور على أرض المكسيك، وقد بدأها بفيلم "مارياتشى/Mariachi" عام ١٩٩٢ وأعقبه بفيلم "الانتحارى/Desperado" إنتاج ١٩٩٥. بما أن الفترة الزمنية تباعدت كثيرا بين الأجزاء الثلاثة، استطاع المخرج والسيناريست مد جسور التواصل بين الثلاثة أعمال باستخدام تكنيك الفلاش باك ليس بمجرد استحضار لحظات قليلة، بل من خلال الاستعانة بلقطات من مشاهد بعينها من العملين السابقين، من باب التذكرة لمن شاهدهما أو لتوضيح الصورة لمن لم يشاهد حتى لا يضل المتلقى طريقه، وبالتالى لن يستطيع التفاعل حتى النهاية إذا لم يلملم شتات البداية بشكل تلخيصى متوافق. كما أتاحت هذه المنظومة الدرامية للممثلة سلمى حايك لعب بطولة الفيلم النسائية بشكل غائب حاضر وتجسيد شخصية كارولينا الراحلة من باب الذكريات، خاصة أن البطل مارياتشى (أنطونيو بانديراس) يعيش على أمل الانتقام من قاتليها من بارونات المخدرات المكسيكيين هى وصغيرتهما، ليستعيد كرامته على المستوى الشخصى والجمعى الوطنى بوصفه مكسيكيا صميما لا يخاف ويرغب فى إنقاذ بلاده رغم كل شىء.

نود الإشارة أولا إلى أن الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم هو "حدث ذات مرة فى المكسيك"، وهى الترجمة الدقيقة التى تحيلنا مباشرة إلى ميدان أرض المعركة وطبيعتها ومذاقها وأسلحتها ومبرراتها وأجوائها وملابس محاربيها وآلاتهم الحربية والموسيقية أيضا. هذه المعركة الشرسة التى دارت رحاها بين مارياتشى الذى يحمل جيتاره ولا يفارقه يستخدمه للغناء والعزف وإطلاق دفعات الرشاش المختبىء بداخله إذا اقتضى الأمر، وبارونات المخدرات وأقطابها العظام وعلى رأسهم باريللو (وليم دافو) والجنرال ماركيز (جيراردو فيجل). يمثل الجانب الأمريكى العميل الفاسد المرح ساندز (جونى ديب)، الذى يتصور خطأ أنه الوحيد الذى يلعب على كل الحبال بمهارة واقتدار، مقابل عميل البوليس الأمريكى الهادىء الذى استطاع المساهمة فى إنقاذ رئيس المكسيك من محاولات

اغتياله المستمرة. نجحت هذه المحاولات بمساعدة مارياتشى طالما احتفظ بقيم النبل والعدالة وحقه فى الانتقام لصالح زوجته وشعبه، الذى أوشكت المخدرات على تغييبه ذهنيا تماما وإبادته جسديا.

من هنا يتضح الآن البعد السياسى الاجتماعى الواضح للصراع الدرامى المطروح، النابع من فرط حساسية مواقف الأطراف المتشابكة التى يعتمد فيها المخرج والسيناريست على التصريح والتلميح معا بالتداخل. أهم ما يميز هذا العمل قدرة روبرت رودريجز الواضحة على السيطرة على كل الخيوط المتناثرة المطروحة على تعددها وتشابكها، من منظور الحاضر والماضى المقيدين فى بوتقة واحدة بمنطق السبب والنتيجة. وبما أن المخرج يقوم بكل المهمات الفنية الإبداعية، كان من الطبيعى أن يقود نفسه بنفسه ويفرض سيطرة رؤيته الفنية ومنهجه البصرى الإيقاعى على العمل ككل بوصفه المالك الوحيد والإله الفنى المتحكم فى كافة المصائر. برغم كل مشاهد العنف المثيرة التى بلغت حد التقزز أحيانا كثيرة، فإن المخرج بسط لغته الجمالية على كافة مشاهد الفيلم بما فيها المشاهد القتالية الدامية، واستطاع أن يبث الإيقاع الراقص ليكون النبض الداخلى المميز لكل المشاهد أيا كانت. سيطرت هذه الخطوات الإيقاعية على حركة الكاميرا وأسلوب المونتاج ولحظات تدخل الجمل الموسيقية، النابعة من ثقافة أمريكا اللاتينية المتميزة الحارة. كان حرص المخرج واضحا على إبراز جماليات الصورة فى المشاهد الداخلية والخارجية، خاصة حين أحاط مارياتشى الذى يغنى ويعزف بطيور محلقة وإبداعات معمارية رائعة بزوايا وكادرات متعددة الأحجام والأنواع شديدة النعومة والعذوبة. وصنع جوا جميلا شاعريا من هذه الحالة المزاجية الشجية المؤثرة الرومانسية أحيانا، مع أن قبل وبعد هذه اللحظات الرقيقة دارت معارك دامية عامت فيها بحور الدماء بغزارة وبلا حساب.

مع تقديرنا الواضح لمجهودات أبطال الفيلم وعلى رأسهم الإسبانى أنطونيو بانديراس والمكسيكية سلمى حايك، اللذان تعاملا بمرونة ورشاقة مع المعارك المبالغ فيها، إلا أن الأداء التمثيلى للممثل الأمريكى المتنوع جونى ديب ساهم بشكل جاد ومتميز فى رفع أسهم مشاهده والفيلم ككل، لما يمتلكه من موهبة حقيقية ولياقة بدنية وذهنية تسعفه فى إنارة قلب المشاهد الكوميدية بصفة خاصة. كثيرا ما استطاع التخفيف من قتامة الموقف ولو باستخدام الكوميديا السوداء على صعوبتها تبعا للغة الفيلم المقصودة، وكان بالفعل هو الأساس الإبداعى الممتع فى إضفاء الحيوية الشديدة حتى على أسوأ المشاهد عنفا. وما أكثر ما رأيناها فى ختام الثلاثية الصاخبة لمبدعها المخرج الموهوب المكافح روبرت رودريجز.. (٣٦٨)

"مملكة الخواتم: عودة الملك/ The Lord Of The Rings: The King Return"

ثلاث ساعات ونصف من المتعة والدهشة والإبداع

للمرة الثالثة نلتقى مع حلقة فنية مبهرة من سلسلة ملحمة الفانتازيا الثرية العميقة التى يقدمها الفيلم الأمريكى النيوزيلندى "مملكة الخواتم ٣: عودة

الملك/ The Lord Of The Rings: The Return Of The King" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج بيتر جاكسون. يستغرق زمن عرض الفيلم على الشاشة مائتى دقيقة كاملة، وعرض لأول مرة فى السابع عشر من شهر ديسمبر لعام ٢٠٠٣، وهو نفس اليوم المحدد الذى تم الإعلان عنه من العام الماضى. يعتبر هذا الفيلم بالتحديد إعادة للفيلم القديم "عودة الملك" إنتاج ١٩٨٠ إخراج جواز باس وآرثر رانكن، لكن الفيلم الحديث الذى يقدم منظومة بصرية مدهشة تفوق على نظيره القديم بمراحل وحافظ بقوة على نجاح الجزئين السابقين، وحصل فى متوسط تقدير النقاد العالمى على خمس نجوم كاملة بما يعنى مستوى فنى سوبر بمعنى الكلمة.

مهما قدم المخرج النيوزيلندى بيتر جاكسون من إبداع مع فريق عمله المتكامل الذى لا حصر له، ليس من المنطقى نسيان البطل الحقيقى لهذا النجاح الفريد وكل هذا الإبداع المتواصل، الذى يرجع الفضل الأول فيه إلى الخيال الخلاق لمؤلفه تولكين. وهو ما يحتم علينا التذكرة بقيمة هذا العمل الأدبى أولا قبل العمل السينمائى. منذ أصدر المؤلف البريطانى جى. آر. آر. تولكين J. R. R. Tolkien (١٨٩٢ – ١٩٧٣) الجزء الأول من ثلاثية ملحمة السحر والخيال "ملك الخواتم" عام ١٩٥٤، انتقلت عدوى السحر داخل هذا الكتاب لتصيب معدل نجاحه المدوى فى كل مكان. لقيت الأجزاء الثلاثة رواجا أدبيا ليس له مثيل فى أنحاء العالم، بلغ عدد قرائه فى كافة أنحاء الكرة الأرضية ما يفوق مائة مليون قارىء. كما وجدت هذه الملحمة الأدبية ترحيبا واسعا من النقاد المتخصصين، حتى أنهم قالوا إنه لم يظهر إلى الوجود ملحمة رائعة تمتلك كل هذه الأركان من القوة والإبداع منذ عصر شوسر الشهير إلا "مملكة الخواتم". سرت هذه الثلاثية كالعاصفة بين محبيها لتشعل خيال القراء المتعطش إلى الخيال والسحر فى كل مكان كامتداد لأدب التراث الشعبى الرائج، صنف النقاد هذا المؤلف أثناء عقد الستينيات من القرن الماضى كواحد من أهم وأكمل كلاسيكيات الأدب فى العصر الحديث. لهذا لم يكن غريبا أن تنافس سلسلة هذا العمل المتوالية بقوة شديدة على لقب أفضل كتاب صدر فى المائة عام الماضية، حتى أن الجريدة البريطانية الشهيرة "لندن صنداى تايمز/The London Sunday Times" قسمت قراء الأدب فى العالم أجمع إلى فريقين.. الفريق الأول هو الذى استمتع بالفعل بقراءة ثلاثية "ملك الخواتم"، الفريق الثانى هو الذى فى طريقه للاستمتاع بقراءة هذا العمل الأدبى البديع.. منذ أعلن المخرج والمنتج والسيناريست النيوزيلندى بيتر جاكسون عام ١٩٩٨ أنه سيقتحم عالم ثلاثية ملك الخواتم ليقدمها فى ثلاثة أجزاء سينمائية بما لا يخالف العمل الأدبى، أدرك أن السبيل المنطقى الواقعى الوحيد لنجاح هذه الثلاثية مع اختلاف أدوات ومتطلبات الوسيط الأدبى عن السينمائى، هو الالتزام بالمؤلف الأدبى قدر المستطاع دون الدخول فى تحد منفر لا لزوم له ومنافسة غير متكافئة. ومازال جاكسون يجنى الكثير والكثير من وراء هذه البديهية الصادقة مع النفس التى جعلته لا يقدم فقط ثلاثية سينمائية متميزة، لكنها تفوقت على هذا الطموح الضيق بمراحل وأصبحت علامة سينمائية هامة مؤثرة تميز عصرا سينمائيا بأكمله يؤرخ لتاريخ السينما من قبلها ومن بعدها.

تماما مثل الجزئين السابقين أعد بيتر جاكسون العدة للجزء الثالث والأخير فى هذه الثلاثية السياسية الإنسانية الهامة، وقاد على مدى ثلاثة أعوام ويزيد فريق عمل مبدع يتكون من أكثر من ألفين وأربعمائة شخص ليقوموا باختيار وتصوير المواقع المناسبة والموحية فى كافة أنحاء نيوزيلندا. كما حشد جاكسون أيضا جيشا فنيا متنوعا فى كافة المجالات الفنية، ليكونوا معا طاقما فنيا متفاهما يتكلم لغة سينمائية موحدة يضم خبراء ديجيتال ومصممى أسلحة العصور الوسطى وفنانى النحت وخبراء فى اللغة ومصممى ومنفذى الملابس والماكياج، بالإضافة إلى ممثلين متنوعى الجنسيات وطاقم عمل يتكون من ستة وعشرين ألف شخص، تكاتفوا جميعا بأدوار مختلفة لتحقيق هذا الحلم السينمائى الجرىء. جاء عام ٢٠٠١ ليحصد بيتر جاكسون وجيشه الفنى ثمار ما اجتهدوا فيه بصدق، ويظهر إلى الوجود الجزء الأول من الملحمة بعنوان "مملكة الخواتم: ملحمة فرسان الخاتم/The Lord Of The Rings: The Fellowship Of The Ring"، ثم الجزء الثانى بعنوان "البرجان/The Two Towers" إنتاج ٢٠٠٢، وأخيرا الثالث بعنوان "عودة الملك/The Return Of The King". إذا تتبعنا جبهات الصراع الثلاثة التى فتحها على مصراعيها فريق عمل كتاب السيناريو جاكسون وفران والش وفيليبا بوينز وستيفن سنكلير، فسنتمكن باختصار شديد من تحليل البناء الدرامى البصرى لنسيج العمل السينمائى. فى نفس الوقت سنجد الفرصة للرجوع إلى الوراء قليلا للربط بين أحداث الجزء الأول والثانى وامتداهم فى الجزء الثالث؛ لأننا الآن نعيش الحلقة الثالثة والأخيرة من هذه الثلاثية، التى سنرى فيها الرتوش الأخيرة والنهائية للصورة الإبداعية المتكاملة. الأساس فى هذا الصراع الدرامى وهدفه النبيل مازال مستمر معنا من البداية ويتزايد قوة وإثارة وضرورة حتمية، والجميع يتحد من خلال مغامرات الفانتازيا والسحر ومطاردات الخيال والمخلوقات الغريبة وطواحين القتال، التى تحالف فيها الإنسان والجن والسحرة ومجتمع الهوبتس، ليقذفوا بخاتم العفريت ساورون فى جبل الهلاك ويتخلصوا من سطوة هذا الخاتم الذى يمثل وجوده وجود العفريت ذاته. نذكر جيدا فى الجزء الأول كيف أن العفريت ساورون منح تسعة ملوك تسعة خواتم أوهمهم أنها تمنحهم القوة المطلقة، لكنه على غفلة منهم صنع لنفسه خاتما يمثل القوة المطلقة، التى يحكم بها الملوك التسعة والأرض الوسطى فى هذا العالم وهى مسرح الأحداث مكانيا. وبعد عدة معارك طويلة مع أجناس مختلفة وصل الخاتم إلى المدعو بلبو باجنس (إيان هولم) المنتمى إلى الهوبتس، الذى ظل محتفظا بالخاتم أعواما طويلة فى السر. وفى النهاية قرر بلبو بناء على نصيحة صديقه الساحر العجوز جندالف (أيان ماكيلين) إعطائه إلى الشاب الصغير فرودو باجنس (الأمريكى إليجا وود) ليلقى به فى جبل الهلاك، ويتخلص من هذا الخاتم الذى يثير أحقاد ونقاط ضعف كل من يمتلكه، وأيضا ليتخلص من العفريت الشرير ساورون إلى الأبد. بنفس المنهج الذى سار عليه كتاب السيناريو فى الجزء الثانى بالتحديد، قسموا الصراع هذه المرة على ثلاث جبهات. تضم الجبهة الأولى فرودو وصديقه وحارسه الأمين سام (شون آستن)، ومعهما المخلوق العجيب حامل الخاتم الأصلى واللص المشوه جولام (آندى سركس). وهم أهم الفرق الثلاثة؛ لأن فرودو هو حامل هذا الخاتم اللعين وأقربهم جميعا للحظة إلقائه، وإنهاء هذه الثلاثية لتحسم الكرة الأرضية أمرها بانتهاء عصر الشر المخيف،

والاستعداد لتحمل عصر الخير والشر المتكافئين. تضم الفرقة الثانية كتيبة المحاربين الساحر المخضرم بملابسه البيضاء وحصانه الأبيض جندالف (أيان مكيلين) والفارس الجديد العنيد والملك العائد آراجون (الإسكندنافى فيجو مورتينسن) والجنى الفارس حامل الرماح الأشقر ليجولاس (أورلاندو بلوم) والقزم المقاتل الشرس جملى (جون رايس – ديفيز)، بينما ضمت الكتيبة الثالثة دويتو الهوبيتس المرح بين (الأسكتلندى بيلى بويد) وميرى (البريطانى دومينيك موناجان) المخطوفين من الجزء السابق والمتحررين الآن، اللذين يضحكان ويمرحان ويدخنان بشراهة وبراءة كعادة شعب الهوبتس الهادىء الطباع والإيقاع والطموح. من أجل توزيع المعارك الثلاثية مرة أخرى استخدم كتاب السيناريو سياسة التباديل والتوافيق، وترك الجبهة الثالثة المتمثلة فى دويتو الهوبتس بعدما تحررا، ودفع الثنائى جندالف وميرى وبعثا بهما إلى مدينة أخرى ليتفرقا عن بقية الكتيبة، ويعود الميزان الدرامى إلى الاستواء مرة أخرى ليتابع المتلقى الثالوث الدرامى المقسم بعناية ودقة رغم ضخامة الأحداث وكم التفصيلات الهائلة فى كل مكان.

من هذا المنطلق عرف المخرج بيتر جاكسون كيف يؤسس وينفذ العديد من المعارك المختلفة المتوالية هنا وهناك، باختلاف الأسلحة والمخلوقات والتحديات والأدوات والإمكانات، من خلال كاميرات ومنهج إضاءة مدير التصوير آندرو ليزنى وإبداعات المؤلف الموسيقى هوارد شور، وتفاهم المونتيرين مايكل هورتون وجابيز أولسن. كما أتيحت الفرصة أيضا بفضل تشعب المعارك والجبهات لظهور عدة شخصيات مؤثرة جديدة فى الأحداث توجه الصراع الدرامى إيجابا وسلبا، مثل الملك المبعوث من سجنه من الجزء الماضى ثيودون (برنارد هيل) ووالد الأميرة الشقراء الشجاعة إوين (ميراندا أوتو)، اللذين قاما بدورين أكثر فاعلية فى هذا الجزء. وهناك أيضا الملك الأبله الأنانى دينيثور (جون نوبل)، الذى كاد أن يفتك بالجميع بضيق أفقه لولا تدخل جاندالف فى الوقت المناسب. كما ساهم هذا الجزء فى تحديد مصير أهم العلاقات العاطفية بين آراجون والجنية العاشقة آروين (ليف تايلور)، وهو الحب المرتبط بشكل وثيق بالصراع الدرامى حول الخاتم؛ لأن الجنية العاشقة اختارت حياة البشر واللاخلود من أجل حبيبها، وأصبح مصيرها وبقائها وحياتها مرتبطين بنجاح فرودو وأعوانه فى إتمامها مهمتهم وإلقاء الخاتم فى جبل الهلاك. أدى هذا الترابط الشرطى إلى قرار والدها الجنى بالانضمام إلى صفوف كتيبة المحاربين الثانية ضد كافة الأعداء بجنودهم من الأشباح والمخلوقات المقززة العجيبة، فى دلالة واضحة لاتحاد الإنس والجن ضد قوى الشر؛ لأن الاثنين هما كفتا سكان الأرض مما كافأ بعدل وتوازن بين القوى المتحاربة بين الجانبين، بالإضافة إلى الدعم المعنوى السحرى الذى يتلقاه فرودو طوال الوقت من الجنية الطيبة جالادرييل (كيت بلانشيت) فى صراعه المرير ضد الخاتم وجولام ونفسه أيضا. هذا الصراع الداخلى فى نفس فرودو وسعيه الدائم الملح للتخلص من الخاتم ورغبته الملحة الداخلية، التى لا يستطع مقاومتها كثيرا للإبقاء على الخاتم ليتحكم فى العالم بأسره. تعتبر كل هذه المفارقة السيكولوجية السياسية الإنسانية العجيبة شديدة القسوة بحق من أفضل مناطق الفيلم قوة وتأثيرا، رغم أنها أقلها مساحة من حيث المعارك والأسلحة والموتى وما شابه. وهو ما أدى فى النهاية إلى ظهور شخصية فرودو بتركيبة

درامية إنسانية أكثر تطورا تبتعد به تماما عن الجانب الأحادى البارد، إنه ليس هذا البطل المثالى الأبله أو البطل القومى السوبر فى إمكاناته وفضائله الذى لا يخطىء ولا يجرؤ، كما أنه أيضا ليس هذا الشرير الهالك مثل جولام أو نموذجا للهوبتس المتسلق على أحلام ضائعة وأوهام تقف محلك سر؛ لأنه ليس شريرا بطبعه مثل عمه بلبو، لكنها شهوة السلطة المخيفة التى لا يقاومها حتى مخلوق قصير جذاب برىء من الهوبتس يدعى فرودو. يلعب هذا الصراع من أجل إنقاذ الأرض الوسطى وظيفة الاستعارة الرمزية الواضحة للصراع على كيفية بناء وتأسيس الكرة الأرضية والعالم الحالى الذى نعيشه، وهذا هو أهم الروابط بين هذه الثلاثية ومتفرجيها، رغم كل أجواء الفانتازيا والسحر والخيال والعفاريت والجان والموتى والوحوش والعناكب والمخلوقات والأشجار المتكلمة إلى آخره. الحقيقة أن لب الصراع الدرامى فى أهم مناطقه يقوم على ثلاثى الهوبتس بلبو وجولام أو سمياجول، الذى ظل يمتلك الخاتم لمدة خمسمائة عام كاملة قبل أن تمسخه سطوة الخاتم الرهيبة وتحوله إلى جولام الفاسد وآخر الثلاثى فرودو. إذا كان الجزء الثانى أفرد الكثير لصراع جولام الداخلى مع ذاته، فقد انسحب البساط هنا من تحت قدم نصفه الخير أو حتى بعضه عندما أعلن قرينه الشرير عن سطوته الوحيدة، ومنه انتقلت أرض نفس الصراع إلى فرودو. وكأننا نرى المرحلة التى لم نعايشها مع سمياجول، خاصة عندما رفض فرودو فى النهاية إلقاء الخاتم وفضل امتلاكه وامتلاك العالم بأسره بإنسه وجانه وكل ما فيه. من هذا المنطلق لعب فرودو وجولام دورا ترديديا متبادلا لماضى وحاضر كل منهما قبل وأثناء وبعد الحصول على الخاتم، وانتقل الفيلم من لغة المونولوجات الصوتية العالية المتعددة بين جولام ونفسه فى الجزء السابق إلى لغة المونولوجات الصامتة بين فرودو ونفسه، بعدما جسد جولام دور قرين الشر المتكلم داخله. وهو ما ألقى حملا تمثيليا عاليا على الممثل الصغير إليجا وود، الذى تفاعل معه بتفهم وهدوء وتركيز واضح ودقة التنقل من مرحلة إلى أخرى حتى وإن كانت متناقضة فى نفس اللحظة. حقيقة قدم المخرج بيتر جاكسون ومعه مصممو الملابس وفنانو الماكياج ومايك هوبكنز المشرف على المؤثرات الصوتية وجيم روجل المشرف على المؤثرات المرئية منظومة بصرية، تتميز بالثراء بقدر إبداعها الواعى باختلاف مناطق الصراع الدرامى وأطرافه المتعددة. وتابعنا كيف كان المونتيران يقطعان أحيانا بسلاسة تامة بين مشهدين هامين، حتى تشعر أنهما نسيج مشهد واحد للتأكيد على توحد الموقف هنا وهناك باختلاف الأشخاص والزمان والمكان، وكيف انتهجا أحيانا القطع الحاد غير المنفر بالطبع فى المكان الواحد خاصة فى أوقات المعارك الضارية وما أكثرها. كما تعامل مدير الصوير بكفاءة واضحة ليس فقط مع مخلوقات وخدع الكمبيوتر، أو التنقل بين المجاميع الحاشدة والأفراد القليلين أو الثائيات أو الفرد الواحد، لكنه أيضا تعامل بمهارة فى التصميم والتنفيذ فى مشاهد الطبيعة الخارجية الخلابة مجسدا حلاوتها وأنيابها فى نفس الوقت، ليرسم صورة تشكيلية متعددة المنظور تجمع بين الجمال والقبح. كل ذلك باستخدام حزم ضوئية شديدة الإبهار والنصاعة الزائدة مع مخلوقات الجن الطيبة والعاشقة، ثم التدرج إلى أسفل وأقل حدة وكثافة مع بنى البشر، ثم تركيز على ظلمة الليل والإضاءة المعتمة لجبهة فرودو ورفيقيه؛ لأنها أشد الجبهات عنفا وأهمية. تناغمت الجمل الموسيقية مع كل هذه المنظومة المختلفة المتشعبة

فى العوالم والمخلوقات، وعرف هوارد كيف يصنع اختلافا داخل المشهد الواحد أو العالم الواحد، مثلما استخدم الموسيقى الأوركسترالية الهائلة الفخمة فى الاستعداد للحرب، وفى لحظة ما تتداخل معها الآلات النحاسية الغليظة المرتفعة لتعلن عن بدء الحرب ذاتها. ناهيك عن الجمل الموسيقية المرحة الملازمة للهوبتس والأخرى الهائمة ذات الدلالات والإيحاءات الخيالية الملازمة للجان والمخلوقات العجيبة والنغمات الحالمة المميزة للعاشقين، بالإضافة إلى لحظات الصمت البليغة التى احتوت معظم مشاهد فرودو ورفيقيه، تعميقا لطاحونة الصراع الخارجى والداخلى المتشابك بين ثلاثى جبهة المقدمة الخطيرة.

إذا استعرضنا كل هذا الكم من الجوائز التى نالها ورشح لها الفيلم،فلن ننتهى. لكننا سنكتفى فقط بالإشارة لجوائز الأوسكار الأخيرة التى رشح الفيلم خلالها لإحدى عشرة جائزة فى حدث فنى هام. نال منها بالفعل جوائز أوسكار أفضل فيلم ومخرج لبيتر جاكسون وسيناريو معد وإدارة فنية وتصميم ملابس ومونتاج وماكياج وموسيقى وأغنية مكتوبة خصيصا للفيلم وصوت ومؤثرات مرئية. أى أن الفيلم فى واقع الأمر لم يرشح لجائزة من الأوسكار وإلا ونالها بجدارة دون فقدان أيا منها، فى حدث فنى فريد يندر أن يتكرر بهذا النجاح الهائل المستحق.(٣٦٩)

"مجنون فى الحب/Something Gotta Give"

كوميديا راقية مسلية وأداء تمثيلى بديع

نحن فى زمن معقد رمادى معبأ بكل أنواع وأشكال وأحمال الإحباط والشكوى والغضب أيضا من كل جانب، مع ذلك كل هذا يمكن أن يتلاشى ولو قليلا من باب الاستحياء النادر إذا صادفنا فنا راقيا بحق؛ لأن الفن الحقيقى الجميل ومتعة الإبداع من الأشياء القليلة التى تهون الكثير على البشر.

إذا قذفك حظك السعيد لمشاهدة فيلم كوميدى راق، فأنت محظوظ بالفعل. أما إذا شاهدت فيلما بطولة الممثل الأمريكى الكبير جاك نكلسون وكنت من عشاقه، فأنت الآن فى برج حظك لندرة الأفلام الكوميدية الحقيقية الراقية فى العالم كله وتراجعها بشكل ملحوظ، ليحل محلها الأفلام التى تناقش مشاكل الأوطان والإنسان الملحة فى كل مكان، كما أن عالم الفن لا يجود كل يوم بممثل عبقرى يمتلك كل هذا الكم من العبقرية والكاريزما الخلاقة بهذا الشكل مثل جاك نكلسون. من منطلق الجمع بين عناصر الكوميديا المرحة ووجود هذا الفنان، نتوقف أمام الفيلم الأمريكى "مجنون فى الحب/Something Gotta Give" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج نانسى مايرز، الذى بدأ عرضه فى الثانى عشر من شهر ديسمبر العام الماضى، وشارك أيضا فى عروض الدورة السابقة لمهرجان برلين السينمائى الدولى (٥ – ١٥ فبراير) فى القسم الرسمى خارج المسابقة. تتيح لنا قراءة هذا الفيلم تحليل عناصر الكوميديا بدءا من مرحلة الأوراق المكتوبة، وصولا إلى مرحلة كيفية التنفيذ الحى على الشاشة، ومقارنة بناء هذا الفيلم الإنسانى المضحك مع البناء الأقل نجاحا للفيلم الأمريكى "رغبات نسائية/ What

Women Want" لـنفس المخرجـة نانســى مـايرز، الـذى شــاركت فـى كتابـة السيناريو أيضا رغـم امتلائـه بالأسـماء الكبيـرة إنتـاج عـام ٢٠٠٠ بطولـة النجمـين هيلين هانت ومِل جبسون. علما بأن الفيلمين يشتركان فى كونهما ينتميان إلـى نوعية الرومـانس أو قصـة الحـب الكوميديـة فـى ظـل عـالم يضـم عـددا قلـيلا مـن الشخصيات، تدفع عجلة الصراع الدرامى الوحيد بين العاشـقين بأشـكال مختلفـة، لتصل قصة الحب فى النهاية إلى ذروتها.

يعتمد الفيلم الأمريكـى "مجنـون فـى الحـب" فـى الأسـاس علـى نوعيـة مـن الشخصيات، تستطيع طبقا لتركيبتها الدراميـة المنفـردة تفجيـر الكوميـديا، وفـرض السيطرة على كل مكان تذهب إليه وترك بصمتها على كل من تقابلـه دون قصـد. وكان من الطبيعى تولد الصراع الدرامى من تقابل رجل وامـرأة يتمتعـان بشخصـية قياديـة مسـتقلة، ويمتلكـان كمـا هـائلا مـن الإنجـازات والثقـة بـالنفس والخبـرة والطموح اللانهائى وحب الحياة والحرمان أيضا والقدرة على التفكيـر واتخـاذ القـرار بشـكل أو بآخر. يعتبر الصراع الدرامى فى قصص الحب خاصة التـى تحمـل التوجـه الكوميدى منها ممتعا إذا كان غير متكافىء، كما أن الصـراع الـدرامى بـين طـرفين متكافئين ونـدين شـديدين يأخذ الرؤيـة السـينمائية فـى اتجـاه مخـالف تمامـا عـن الاتجاه السـابق، ليمنح العمـل ملابسـات أكثـر إثـارة ومعطيـات أكثـر تشـويقا، مـن منطلق الاستمتاع بقوة طرفين يمتلكان قدرات خاصة جدا على حد سـواء. يختلـف صراع الملك ضد مواطن شعبه الوحيـد تمـام الاخـتلاف عـن صـراع ملكـين جبـارين متواجهين علـى رقعة حـرب الحيـاة والمـوت، يرتكـز هنـا علـى مـدى تفننهمـا فـى حشـد كل أسلحتهما من عسـاكر سـلمية وحربيـة وقـلاع وحصـون وطـوابى ووزراء سرا فى الخفاء داخل أنفسـهما فقط، حتى أن كل منهما يلعب دور الـوزير الناصـح المستشـار لنفسه؛ لأنه لا يقبل تدبير الآخرين لحياته. وما أصـعب أن يكـون الملـك الحاكم هـو نفســه الـوزير الناصـح فـى نفـس الوقـت. الملـك الأول أو أحـد طرفـى الصراع هو السيد هارى سـنبورن (جـاك نكلسـون) الـذى تخطـى الخمسـين مـن عمره، ويمتلك خبرة هائلـة لهـا حـدود لهـا فـى عملـه فـى مجـال المنـتج الفنـى المنفذ وأيضا، فى مجال مواعدة الفتيات منذ ما يقرب من ثلاثين عاما كاملة ويزيد. وهو الآن الرجل الخبير الذى لم يتزوج وربما لم يصادف الحب الحقيقى حتـى الآن. مهد الفيلم جيدا للقاء مرتب منطقى غيـر مباشـر لتقريـب المسـافات بـين هـارى وطرف الصراع الآخر الند المنافس، من خلال تبرير هادىء مستمد من واقع طبيعة ترتيبات الحياة القدرية، عنـدما تواعـد خبيـر النسـاء مـع الشـابة الصـغيرة الجميلـة مارين بارى (أماندا بيت)، التى دعته لقضاء عطلة نهاية الأسبوع فى بيت والـدتها إريكا بارى (ديان كيتون) مؤلفة مسرحيات برودواى الشـهيرة. بدأت أحـداث الصـراع الدرامى تتولد تلقائيا عندما داهمت نوبية قلبيـة مفاجئـة جسـد العاشـق الخبيـر، وانتقلت الأحداث من منزل المؤلفة الكبيرة التى لـم تكـن تعلـم عـن هـذه العلاقـة شيئا إلى طرقات المستشـفى ثم العودة إلـى المنـزل مـرة أخـرى، بعـدما أوصـى الطبيب الشـاب والمعالج البارع جوليـان مرسـر (كيـانو ريفـز) مريضـه بالإقامـة فـى مكان قريب مـن المستشـفى لدقـة حالتـه. ولـم يكـن هـذا المكـان سـوى منـزل السيدة إريكا القابع على الشاطىء الجميل، التى ابتليـت فجـأة بضـيف مـريض لا تعرف عنه أى شـىء ولا تريد أصلا. ثم كانت لحظـة بدايـة التحـول الـدرامى عنـدما رحلت الحبيبة الصغيرة وتركت والدتها ترعـى هـذا المـريض المشـاغب جـدا الثـائر

جدا بهدوء جدا، وهكذا أصبحت الساحة الدرامية الكوميدية مهيأة تماما لانطلاق الصراع تدريجيا على دفعات غير متوازنة بمهارة فى التقاء الندين وانغلاق الدنيا على عالمهما، ليكونا معا عالما داخل العالم يقوم على المواجهة الأزلية بين الرجل والمرأة بطبيعة الحال.

ماذا نتوقع نتيجة التقاء ندين متكافئين مشتعلين متوازنين متوازيين مسلحين ممتلئين مخضرمين وحيدين مستقلين ذاتيين لا يقبلان شريكا يقتحم حياتهما بسهولة مطلقا إلى هذه الدرجة؟؟ مفترض أن ينتج عن ذلك صراع كوميدى راقى؛ لأن أرضيته وملامحه وتطوره تم التمهيد لهم بشكل مدروس، وهذا ما حدث بالفعل مع دعم خلق الموقف وكوميديا الشخصية والمفارقات الساخرة المتوالية بالحوار الذكى المستوعب لطبيعة الشخصيتين جيدا، وكيفية تدرج مراحل الصراع التصادمى بينهما، ثم محاولات استكشاف كل منهما للآخر وصولا إلى مرحلة الإعجاب ثم المقاومة ثم الانزلاق فى الحب، ثم الاغراق فى الحب ثم مرحلة المقاومة الأشد وهكذا، دون قصد الكوميديا وافتعال الضحك بالإكراه. وهذا هو أفضل ما فى الفيلم. لقد ازدادت حدة الصراع تلقائيا عندما دخل الطبيب الشاب فى حلبة الصراع بين العاشقين، بعدما وقع هو الآخر فى غرام المؤلفة الفاتنة من داخلها وخارجها. وظف الفيلم جيدا مهنتى البطلة والطبيب طوال الوقت، على حين لم يستفد من وظيفة بطل الفيلم بأى حال، وركز معه على تركيبته الشخصية الإنسانية السيكولوجية فقط، بالإضافة إلى تجنب توظيف زو (فرانسيس ماكدورماند) ابنة إريكا الثانية إلا فى مشاهد قليلة كعامل مساعد وليس كشخصية مستقلة فى حد ذاتها. أهم ما يميز هذا الفيلم أيضا الحس الكوميدى الواضح الذى تمتلكه المخرجة والسيناريست نانسى مايرز، وقدرتها على إطلاق العنان لخيال الصورة المعبرة على مستوى الأوراق المكتوبة، حتى وصلت فى النهاية إلى تفاصيل الصورة المرئية الكوميدية. ونجحت فى صنع التكامل الفنى بين الصوت والصورة بشكل كبير أضحك كافة الحاضرين طوال الوقت، فى ظل الديكور المريح والأماكن الخارجية المتفاءلة وتصميم الملابس المكتسى بالذوق والرفاهية وسطوع الشمس البراقة وأضواء الليل المتفاءلة، مع تقدير وتعميق التعامل مع بعض اللحظات الإنسانية المبثوثة جيدا هنا وهناك. كما أن الكتابة خصيصا لهذه المرحلة العمرية من الشخصيات التى تعدت الخمسين لها مذاق خاص وتحتاج خبرة كبيرة، وتختلف كثيرا عن الأفلام التى تناقض قصة حب كوميدية بين شابين على سبيل المثال. تحتاج تراكمات الخبرات ووجهة النظر فى الحياة والرؤية المكتسبة من السنين الطويل ودقة هذه المرحلة وتحولاتها واختلافها عند الرجل والمرأة تبعا لمرجعية كل منهما إلى فنان سيناريست، يجيد الإمساك بدقائق النفس البشرية ويدرك تقلباتها بتفهم وتأمل ورغبة وقدرة فى تقديم رؤية إنسانية مختلفة. من هذا المنطلق اعتمدت نانسى مايرز بشكل كبير على التفاصيل الصغيرة فى حياة البطلين، مثل طبائعهما فى الملابس والطعام والشراب والنوم والحركة إلى آخره. وبنت عليها مواقف أكبر ومعانى بارزة يعيد المتلقى صياغتها واستجماعها من داخله بعدما شاهد شذراتها الصغيرة خطوة بخطوة.

نتوقف عند مثال بسيط لكيفية صنع الصورة البصرية الكوميدية بأسلوب يعتمد على السلاسة المطلقة، وتفاهم فريق العمل تحت قيادة المخرج وذلك من خلال مشهدين بسيطين مختلفين. المشهد الأول يجسد بداية مفاجأة الأم بوجود صديق ابنتها فى البيت بعدما تصورته لصا، ثم معرفتها بالحقيقة وبداية استيعابها وتقبلها للمفاجأة رغم فارق العمر الكبير بين المتواعدين. فى مرحلة المفاجأة الأولى استخدمت نانسى مايرز السيناريست مشهدا يعتمد على إبراز المفاجأة والترقب والإثارة بدخول الأم فجأة، ورؤيتها مجرد قدمين كبيرتين حافيتين لرجل مختف بالكامل وراء باب الثلاجة الضخمة، مجرد تخيل ناجح لوقوع لحظة المفاجأة ليؤتى بثماره على المدى القصير والبعيد. ثم دعمت نانسى المخرجة تصميم هذا المشهد البسيط بمونتاج جو هاتشنج، الذى تنقل برشاقة كبيرة وقطعات سريعة مثل دفقات نبض القلب، ليصور لنا أول لحظات لقاء الأطراف المتقابلة لأول مرة، والمصابة بالفزع من بعضها البعض بسبب عدم المعرفة فى التوقيت المناسب. فى نفس الوقت سارت معه كاميرات مدير التصوير البارع مايكل بالهاوس على منهج التنويع فى هذا المشهد البسيط بين أحجام اللقطات الكلوز والميديام المتوسطة، ليلتقط تعبيرات وجه الممثلين الموهبين من وضع الثبات وردود الأفعال الجسدية المبالغة والمقبولة أحيانا فى الفيلم، خاصة أن أطراف الصدام القادم يقفان فى مواجهة متقابلة فى اتجاه مضاد لبعضهما البعض تماما وإن كانا على نفس الخط المستقيم. نتوقف عن المشهد الثانى أو مجموعة المشاهد المتصلة الذى يتضح فيهم كيفية إفادة العمل، واعتماده بشكل أساسى على مهنة الحبيبة إريكا كما ذكرنا، وتغير مفهوم إدارة المخرجة لطاقم عملها وتعاملها مع سرعة الإيقاع ورشاقة القطعات بمنظور داخلى مختلف عن المشهد السابق يتناسب مع الموقف، وذلك عندما تلقت المؤلفة المبدعة صدمة رؤية حبيبها هارى مع أخرى بالمصادفة القدرية البحتة المقبولة أيضا كطعنة غدر لا محل لها من الإعراب أو التفهم أو الغفران. بمنطق الأفلام الكوميدية التى تتعامل مع المواقف الصعبة ببساطة للتخفيف قليلا من تعقيدات الحياة وقتامتها، عادت إريكا إلى منزلها الجميل المتعدد الغرف والمنافذ والواجهات والخلفيات تبكى بصراخ منغم، يدعو إلى الابتسام والتعاطف دون سخرية لعدم تسطيح الموقف أكثر من اللازم. بناء على طبيعة التركيبة الدرامية الخلاقة والمختلفة لشخصية إريكا فجر الفيلم فى توقيت مناسب تماما لحظة الإلهام الصعبة داخل المؤلفة والاستفادة بخبرتها الطويلة وقرارها توظيف هذه الصدمة بإيجابية، وتحويلها إلى دافع هام فاعل لكتابة مسرحية جديدة تحكى فيها تجربتها مع حبيبها الخائن دون سبب. فى هذه اللحظة اندفع الفيلم يقدم لنا مجموعة من اللقطات والمشاهد المختلفة، تصور إريكا وهى تستعيد اللحظة مع نفسها مرة ومرات لتكتب وتكتب، بعدما تصالح معها شيطانها الإبداع وتجلى فى أروع صوره. ومعها لفت الكاميرات ودارت محتارة قدر حيرتها وصعوبة الموقف من كل اتجاه من وضع الحركة، بفعل توتر وانسياب اللحظة نفسها وتدفقها المنهمر بلا توقف، فى ظل إضاءة شفافة هادئة توحى بجو الفن وحلاوة ميلاد الفكرة فى أوضاع مختلفة وقصدية تثبيت المكان، فى دلالة على توالى الأيام واستمرارية ملء صفحات تأليف المسرحية بكل قوة. كل ذلك على أنغام موسيقى المؤلف هانز تسيمر، التى استوعبت بهدوء دون فلسفة حساسية اللحظة ومدى انسيابها المغرى،

وتفاعلت معه مثل النهر الجارف الذى يتعجل بداية المازروة، ليصل إلى نهايتها فى سباق محموم مع الزمن للقبض على الأفكار ومسايستها ومصادقتها وترويضها قبل أن تهرب. لعبت الفنانة الكبيرة ديان كيتون هذه الموقف الموزع بنجاح كبير، باستخدام تعبيرات وجهها واللعب على وتر البكاء المرح الذى يترجى الخيال كى لا يتخلى عنه فى مواقف شبه مايم. وجسدت بريق لحظة ميلاد الإبداع بكل خطورتها ومشكلاتها وفرحتها وجيشانها، إلى أن نطقت فى النهاية بكلمتى "نعم.. نعم" لتعبر بهما عن تحويشة الكلمات المخزونة فى صدرها والموجهة سابقا لسطور النص المسرحى فقط. وظلت تصرخ كطفل مبتهج عثر أخيرا على ضالته ومن حقه الآن الإفراج عن تركيزه لينفضه عنه؛ لأنه آن الآوان للاستمتاع بشقاوته بعد انتهائه من اللعب الجاد.

إذا عقدنا مقارنة سريعة بعد هذه القراءة التحليلية بين هذا الفيلم وفيلم نانسى مايرز الآخر "رغبات نسائية/What Women Want"، فسنجد الفيلم الأقدم ببساطة فكرة جيدة ينقصها التصور والمعالجة والتنفيذ الذى يطور من هذه الفكرة الخيالية الذكية، التى أتاحت للبطل القدرة الفجائية على سماع كل ما يدور بذهن النساء بصوت عال، فأصبح يتصرف بناء على العوامل المتاحة بعدما انكشفت وتساوت المظهر والمخبر داخل الطرف الآخر. برغم تنافس البطلين جيبسون وهيلين هانت بمنتهى القوة فى مجال الدعاية والإعلان، فإن البطء الأساسى كان فى محرك الفيلم الأول، وهو السيناريو الذى لم يكن متكافئا فى مناطق إبداعه بما يكفى. كما أنه لم يوظف المشاهد الإنسانية بدرجة عميقة. اجتهد البطلان هيلين هانت ومل جيبسون واختلاف منهجهما فى الأداء الكوميدى، إلا أن الإخراج عانى من نفس مشكلة السيناريو وازداد تأرجح الفيلم، والنتيجة حصوله على نجمتين ونصف فقيرتين. لكن عندما تخلصت نانسى مايرز من بعض العيوب السابقة، ارتفعت أسهم الفيلم الجديد بالتبعية على مستوى تقديرات النقاد أو سجل الجوائز التى حظى بها الفيلم، فقد رشحت ديان كيتون لجائزة أفضل ممثلة فى سباق الأوسكار الأخير وجوائز رابطة ممثلى الشاشة، بينما فازت فعليا بجائزة الكرة الذهبية أفضل ممثلة فى فيلم كوميدى أو موسيقى، كما أعلنت كأفضل ممثلة فى جوائز المجلس القومى الأمريكى للسينما العام الماضى، مكافأة لها وجميع أعضاء الفيلم وقائدته على الكوميديا الصادقة التى قدموها لجمهور متشوق للضحك، والتقاط أنفاسه فى هدنة ولو قصيرة من تقلبات الحياة ومعاركها الطاحنة. (٣٧٠)

"Stuck On You/١ × ٢"

كوميديا إنسانية تؤكد الخطاب الفكرى للإخوة فاريللى

مرة أخرى يواصل الشقيقان المخضرمان المخرجان السينمائيان الأخوة فاريللى تقديم كوبليه جديد فى وصلة أفلامهما السينمائية الكوميدية التى لا تنتهى، والتى يتقنونها وقدما منها حتى الآن نماذج ناجحة تطورت من تسلية ساذجة إلى كوميديا جيدة إلى مستوى إنسانى أعمق وأفضل، من بينها "البنت

دى حتجننى/There’s Something About Mary" ١٩٩٨ و"أنا وأنا وهى/ Me, Myself And Irene" ٢٠٠٠ و"الحب الأعمى/Shallow Hal" ٢٠٠١، تدرجا من خلالها ووصلا إلى ملامح كوميدية إيجابية مؤثرة ورؤية إنسانية تزداد عمقا فكريا وبصريا إبداعيا يوما بعد يوم.

أحدث أفلامهما فهو الفيلم الأمريكى الإنسانى الكوميدى "٢ × ١/ Stuck On You" إنتاج ٢٠٠٣، وبدأ عرضه فى الثانى عشر من شهر ديسمبر العام الماضى. ولنأخذ فى اعتبارنا أن هناك فيلما أمريكيا آخر يحمل نفس العنوان إنتاج عام ١٩٨٤ ليس له علاقة بالفيلم الحالى من كافة المناطق والعناصر الأساسية والفرعية، كما نلاحظ أيضا تراجع مستوى الكوميديا فى فيلم فاريللى الحديث بعض الشىء، إذ يبدو أن وصلة الكوميديا كانت مبحوحة الصوت هذه المرة بعض الشىء. أخيرا نلاحظ أن المخرجين وكاتبى السيناريو بوبى وبيتر فاريللى، مازالا يقدمان معالجات وتنويعات سينمائية مختلفة على فكرة "القرين" فى أفلامهما الأخيرة بالتحديد، فقدما الانشطار الحاد المتخاصم بين نصف البطل الطيب والآخر الشرير مع جيم كارى فى "أنا وأنا وهى"، بسبب سخرية الناس المريرة واستهزائهم القاتل بنموذج الإنسان الطيب، ولا يخفى هنا التماس مع البنية الأساسية التى تقوم عليها قصة "مستر جيكل ومستر هايد". ثم جاء فيلم "الحب الأعمى" وقدما فيها تنويعة أكثر ذكاء وصعوبة من الفيلم السابق بعيدا عن الانشطار بين نصفى الخير والشر، عندما قدما لكل شخصية القرين الجميل والقرين القبيح حسب وجهة نظر الناس الظاهرية، التى تحكم على البشر بالمظهر ومقدار الجمال من أقصاه إلى أقصاه فى ملامح الوجه والتكوين الجسدى. وهو المنظور الذى أدانه الأخوان فى عنوان الفيلم صراحة، عندما أدرجا البطل الذى يتبنى هذا الاعتقاد بالسطحية التامة. فى فيلمنا الحديث لا يقدم الأخوان تنويعة جديدة على فكرة القرين الداخلى فقط، لكنهما مازالا يعتمدان أيضا على نفس عناصر العالم الكوميدى، الذى ينسجانه من بنات أفكارهما وارتكازهما على محور الشخصية الطيبة جدا، التى تبنى لنفسها منزلا داخليا مسالما منفصلا عن شرور الدنيا ومطامعها. كالعادة لابد أن يقابل هذا النموذج بالسخرية واللاتقدير من البشر حولهما ممثلى العالم الحقيقى، الذى يتميز غالبية أعضائه بالسطحية الدائمة، التى لا ترى المخبر الحقيقى اللامع لمعدن الإنسان أيا كان شكله وجسده. وقد زاد الأخوان فاريللى من جرعة اللامثالية الجسدية هذه المرة دون مواربة، عندما طرحا بطلى الفيلم فى صورة التوءم الملتصق بحكم مولدهما بهذا الشكل. الحد الفاصل لفك هذا الأسر الذى لا يضايق أيا منهما هو إجراء جراحة عاجلة تعرض أحدهما للخطر أكثر من الآخر، فالشقيقان التوءم والت (جريج كنيار) وبوب (مات ديمون) ليسا مجرد جسدين ملتصقين يحتلان مساحة أكبر على المستوى الجغرافى، لكنهما فى حقيقة الأمر شخص واحد لا يستطيع أحدهما العيش دون الآخر سيكولوجيا؛ لأنهما يكملان بعضهما البعض فى مدى التفاهم التام بينهما، ومدى بعض الطباع المتناقضة تماما. وقد تعود الاثنان على الحياة سويا واستكمال المربع الناقص فى حياة الآخر. بمنطق بساطة الحياة التى يقدمها ويحبها ويستمتع بها الأخوة فاريللى كعالمهما المفضل، كان من الطبيعى والمنطقى ككاتبى سيناريو أولا الابتعاد بهذا التوءم عن ضراوة المدنية الحديثة وتوحش المدن الأمريكية الكبرى. لهذا اختارا لوالت وبوب البيئة المناسبة

التى تفرز شخصيتهما المتسامحة الهادئة المستقبلة للحياة، برضا وتقبل وتفهم واستيعاب ومرح ومداعبة إذا لزم الأمر، وكأن هذه الحياة لعبة لطيفة شيقة يلعبانها مع القدر حتى أنهما يديران المطعم الصغير الذى يمتلكانه فى البلدة الأمريكية الصغيرة جدا، ويقدمان الوجبات السريعة إلى الزبائن الذين لا يختلفون عن طبيعتهما الهادئة من باب السباق الطفولى. الجميع يلعبون ويطلبون من التوءم كما كبيرا من الساندوتشات الممتلئة، ويمسكون لهم عقرب الثوانى فى تحد أليف مع الزمن، ودائما ما يستطيع الشقيقان إنجاز المهمة بطريقة البهلوانات قبل الوقت المحدد بشعيرات قليلة. هكذا يعيش الجميع هناك يأكلون ويكسبون ويحبون ويتكلمون ويتفقون ويختلفون ويضحكون بمنطق اللعبة المسلية، طالما أن هناك وقتا ورغبة فى الاستمتاع بالحياة بعد مصادقتها وإعطائها حق قدرها.

تعامل التوءم مع الجد بمنطق اللعب، فما بالك وهما يمارسان لعبة الرجبى صراحة بعد توظيف التصاقهما المتوحد، ليلعبا كفرد واحد ويقفا كأضخم حارس مرمى واع له أربع قدمين وأربع يدين ورأسين، وكأنهما من مقتنيات الحواديت الخرافية الضاحكة فى الزمن المستحيل. هذه هى ملامح البناء الدرامى لتركيبة الشخصية لدى بطلى الفيلم، أو بطل الفيلم الثنائى المقترن بنصفه الآخر البارز خارجه بخلاف كل البشر. ثم جاءت نقطة التحول الدرامية عندما يقرر والت التوجه إلى هوليوود ليصبح نجما سينمائيا، بعد التجارب البسيطة الناجحة التى قدمها على مسرح بلدته الصغيرة كمطرب وممثل وملحن ومخرج. استطاع هذا الشجاع الجرىء المقدام الذى لا يخجل من أوضاعه الجسدية المختلفة عن بقية البشر إقناع شقيقه بوب الذى يناقضه فى كل الصفات السابقة تماما بشد الرحال، ويبدآن رحلة أخرى ويدخلان عالما مغايرا تماما لمقاييسهما البريئة. الفيصل هنا فى هذا الاختبار الصعب هو قدرة أى من هذين العالمين فى التأثير على الآخر. فى هذا المحك الدرامى القوى وفى ظل المعايير المختلفة تماما بين هذا الصنف من البشر الذى غزى الدنيا الحقيقية وأى دنيا، يتعاقد والت بمنطق المصادفة البحتة بترشيح من النجمة شير (هى نفسها)، ليقاسمها بطولة مسلسل تليفزيونى سقيم من وجهة نظرها تتمنى فشله لإنهاء تعاقدها المشين بأسرع وقت ممكن. لكن لسوء حظها وحظ بوب المشارك الخفى فى العمل رغما عنها، ومن حسن حظ والت أن البطل أو القرين الموهوب الجرىء الفنان الشجاع، ينجح فى فنه وعلاقاته العاطفية بعكس شقيقه بوب الذى خسر حبيبته بالمراسلة؛ لأنه لم يصارحها بحالته الخلقية اللامخجلة من البداية. وبما أننا فى هوليوود قدم المخرجان عدة مفاجآت سارة لمتفرجيه من حيث المبدأ، عندما جمعا فى هذا العمل نجوم فن التمثيل يظهرون بشخصياتهم الحقيقية ويؤدون بعض المشاهد من هنا وهناك. من بينهم شير صاحبة النصيب الأكبر فى هذا العمل وجاك نكلسون وآل باتشينو وميريل ستريب، التى أعد معها الشقيقان فاريللى مفاجأة مضاعفة وجعلاها بطلة عرض غنائى استعراضى كوميدى راقص فى نهاية الفيلم، فى مفهوم غريب وجديد على قدرات هذه الفنانة القوية التى يعرفها جمهور السينما جيدا.

تعددت توجهات المنظور البصرى فى هذا الفيلم بعدة أشكال حسب طبيعة التكوين الجسدى للبطلين أولا، ثم التركيبة الدرامية للشخصيتين أو الشخصية

الواحدة المنشطرة، ثم حسب تدرج مفهوم الصراع الدرامى وتغير منطقته وموقعه الجغرافى، واختلاف مقاييس العالم بين البلدة الصغيرة وعالم هوليوود الشرس كما أوضحنا من قبل، ثم انفصال التوءم جسديا ثم فكريا ومكانيا وأخيرا النهاية السعيدة بعودتهما سويا كروحين وليس جسدين، ليتصالح كل قرين مع الآخر بعد التعلم والتنوير من التجربة السابقة. فى دائرة علاقات الصراع الدرامى المحدودة وطبقا للتكوين الجسدى للشقيقين تعامل المخرجان فاريللى مع المشهد الواحد بمنظورين، خاصة عندما يتجلى تناقض الطباع بين البطلين؛ لأن تكوينهما الجسدى الملتصق يجعلهما يسيران أحيانا متوازنين فى خط شبه مستقيم وإن كان كل منهما يتكىء على الآخر، وأحيانا يتيح لهما التعامل مع الموقف أو الأشخاص أمامهما بوضع الزاوية القائمة التى تبرز فردا على حساب اختفاء الآخر وهكذا. وهذا يعنى أن المخرجين بيتر وبوبى فاريللى ومعمهما فريق عملهما مدير التصوير دان مندل والمونتير كريستوفر جرين بيرى تعاملوا مع المشاهد خاصة فى فترة البلدة الصغيرة بالمنظور الهادىء والإضاءة الساطعة المريحة المستكينة ليلا ونهارا وطبيعة تقطيع مستريح، يعرف لغة التفاهم والسلام الداخلى تبعا لحالتهما النفسية المؤمنة. ثم يبدأ المنهج فى التغير قليلا حينما يختلف التوءم على أمر ما بحكم اختلاف الطباع؛ فتصبح مشاهد والت أكثر حيوية فى التقطيع وزوايا وكادرات الكاميرا وسرعة التنقل والإقبال الجرأة والإشراق هنا وهناك، إتساقا مع طبيعة الشخصية ذاتها كقرين جرىء وكأنه قطعة من الحياة ذاتها. عندما انتقل البطلان إلى عالم هوليوود ازداد هذا الكم من المشاهد المتنوعة؛ لأن البيئة وطبيعة الصراع الدرامى سمحت بزيادة الكشف عن مساحات الاختلاف بين القرينين وهما الآن فى وضع المواجهة. أهم ما حافظ عليه الفيلم مهما اختلف البطلان وحتى بعد انفصالهما هو التأكيد الدرامى البصرى الدائم على توحدهما فى كائن روحى واحد حتى وهما يتعاركان وأيضا وهما منفصلان. بعد إجراء العملية الجراحية اختلف مفهوم الحياة لدى البطلين المستندين على كتف وبقية النصف الأعلى لكليهما سنوات طويلة، ومجرد وقوع الآخر واختلال توازنه وفشل كل منهما فى مهمته دون الآخر مظاهر سلبية، كلها تؤكد دلالة المعنى الإيجابى الأول بالتوحد التام بين التوءم. وهو ما يعود بنا إلى النقطة الأولى التى أثرناها فى البداية، وهى تقديم الأخوة فاريللى عدة تنويعات على فكرة القرين، وحالة الصراع الكبير بينهما من منطلق فكرة الخير والشر أو الجمال والقبح أوالنصف الذى لا يستغنى عن النصف الآخر مهما حدث. وهى فى الحقيقة فلسفة فكرية تؤكد دائما على أهمية الجمع بين مواصفات القرينين المتكاملين بنسب متوازنة. لم يكن هدف الصراع التخلص من قرين على حساب الآخر، بل وضع القرينين فى مواجهة صادمة لابد منها حتى يستفيقا ويعيدا حساباتهما ويضبطا معيار توازنهما الداخلى بعيدا عن المثالية الزائدة والأحكام المطلقة. إن الطيب ينقصه بعض سطوة الشر للحماية من الناس السطحيين، والشرير ينقصه هاتف الخير للحماية من نفسه، والجرىء يحتاج أحيانا إلى بعض من الخجل للاستمتاع بالحياة المتأنية بعد الصبر عليها قليلا، على حين يحتاج الخجول بعض الجراءة ليستمتع بإيقاع الحياة السريعة بدلا من أن تمر بين أصابعه وهو لا يدرى. من هذا المنطلق دائما ما تنتهى المواجهة فى الصراع الدرامى داخل أفلام الأخوة فاريللى بالتوزان بين القوتين أو القرينين، ليستوى الإنسان الواحد مما يتيح للنصفين أو للكل

الكامل الآن الانتصار غير المتفاخر فى مواجهة الصراع الدرامى، وبالتالى امتلاك القدرة على التأثير بعد التأثر والتغير. هذا المفهوم المتدرج هو الذى يسيطر على رؤية المخرجين فى هذا الفيلم وغيره من الأعمال السابقة مباشرة بصفة خاصة، وهو ما أكده المشهد الذى جمع بين شير ووالت بعد انفصاله عن توءمه، عندما أبدت النجمة ندمها على معاملتهما السيئة بسخرية، بينما يرى والت على النقيض أنها كانت فى منتهى الرقة والتشجيع والاحتواء حسب نظرته هو ومعه بوب، التى يرسلان ويستقبلان بها متصلين أو منفصلين ويفترضاها ويفرضاها على كل شىء. وهو ما أدهشها كثيرا وصدمها بعض الشىء فى مدى قبحها الداخلى أكثر وأكثر لوجود هذا النموذج الفريد المنقرض من البشر، ثم امتدت هيمنة هذا التأثير الساحر للشقيقين عليها وكل من حولها على المدى الطويل، حينما حضرت شير العرض الراقص الاستعراضى الذى أبدعه والت فى النهاية بمنتهى السماحة والتشجيع، وكأن عدواهما انتقلت إليها ومعها الفنانة الكبيرة ميريل ستريب بشخصها، التى تطوعت بمشاركتهما الاستعراض الكبير والأخير فى النهاية، وكأنها واحدة من هذا العالم أيضا. هكذا اتسعت دلالة هذا العالم المنفرد الذى يقوده فى هذا الفيلم بوب ووالت وكل أبطال أفلام الأخوة فاريللى الأخرى، ليزداد عدد سكان هذه الاستعارة الثرية فى هذه الدنيا المرحة الإنسانية العميقة وتتوسع رقعتها الخضراء، ويصبح كل أبطال أفلام فاريللى الخاضعين إلى نفس التنويعة الفكرية على مستوى الدلالة الأعم والأشمل أقرانا لبعضهما البعض، تحت مظلة الخطاب الفكرى الأوسع والأكثر شمولا ورحابة الخاص بالمخرجين. لولا عدم توازن القوى الدرامية والبصرية فى هذا الفيلم بين كل المشاهد، التى كان يحتمل بعضها ازدياد منسوب الإبداع كما وكيفا، لأصبح لهذا الفيلم شأن آخر تماما أكثر رقيا وتأثيرا مما رأينا. (٣٧١)

"الثمن/ Paycheck"

جون وو يتخلى عن لغة الآكشن لصالح دراما الفكر

"ماذا لو عرف الإنسان مصيره فى المستقبل؟؟!!" هذه هى الإشكالية الجدلية الفلسفية التى يطرحها الصراع الدرامى للفيلم الأمريكى "الثمن/Paycheck" إنتاج ٢٠٠٣ للمخرج الصينى الشهير جون وو. بدأ عرض هذا الفيلم فى الخامس والعشرين من شهر ديسمبر العام الماضى، وحقق نجاحا كبيرا على مستوى استقبال الجمهور وإيرادات شباك التذاكر، على حين اكتفى نقاد السينما بمنحه التقدير المتوسط فى مجمل تقييمهم النهائى ليحصل الفيلم على ثلاث نجوم فقط، رغم أنه يضع على آفيشه اسم النجمين الشهيرين بن أفليك وأوما ثورمان.

يمزج الصراع الدرامى فى هذا الفيلم بين لغة وفكر أعمال الآكشن والخيال العلمى ومبررات وكيفية وأهداف توظيف التقدم التكنولوجى الهائل، مع خوض كافة الأبطال اختبار السلطة القاسى الذى يتعرض له الإنسان كل يوم وكل لحظة

فى هذا الزمان بأشكال وإمكانات مختلفة. يطرح الفيلم فرضية توصل الإنسان بعقليته المدهشة إلى اختراع يرى فيه نفسه ومستقبله بالصوت والصورة، وكأن دجل قراءة الفنجان والكف والبلورة المسحورة ونبوءات العرافين تطوروا وأصبحوا حقيقة فعلية، بالإضافة إلى وصول الإنسان إلى قدرة خارقة على اختراق فترة بعينها من ذاكرة الآخر ومحوها تماما، كى لا يتذكر هذه الفترة المنتقاه لخطورتها على الجميع بإرادته، رغم كل الثقة المتبادلة والوعود البراقة بحمل الأمانة. وهو ما يذكرنا بحكايات ألف ليلة وليلة التى ابتكرت لعبة محو الذاكرة من باب شطحات خيال الراوى الشعبى، كنموذج لحكايات الخرافات التى أبدعت فى مجال الخيال العلمى وسبقت زمانها وتفانين المؤلفين المعاصرين بأزمان طويلة. من هذا المنطلق استلهم السيناريست دين جيورجاريس القصة القصيرة التى تحمل نفس العنوان "الثمن/Paycheck" لمؤلفها فيليب كى. دك، ونشرت عام ١٩٥٣ وصنع منها البناء الدرامى لهذا الفيلم بما يتناسب مع متطلبات العصر وتطورات التكونولوجيا الهائلة التى لا تتوقف، ولا يتورع الكثير منها مع الأسف عن إيذاء الإنسان من أقصر وأقسى الطرق الممكنة. على طريقة المربعات الفارغة للعبة الذكاء الفريدة المسماه "مستر مايند أو السيد عقل"، قبل المهندس رجل العلميات الخاصة العبقرى مايكل جننجز (بن أفليك) القيام بعملية سرية لمدة ثلاث سنوات، لكى يتمكن من اختراع جهاز يتيح للبشر قراءة المستقبل مقابل بلايين الدولارات لحساب المباحث الفيدرالية الأمريكية، بشرط محو ذاكرته التى تخص هذه الفترة كالعادة بعد إجراء هذه العملية شديدة السرية. ربما تكون هذه التيمة متطلعة إلى مستقبل علمى وهمى على قدر تطور فترة الخمسينيات فى القرن الماضى، لكنها على أى الأحوال تطرح إشكالية أو فرضية تعارض القدرات البشرية مع القدرات الغيبية. اعتمدت رؤية السيناريست والمخرج الصينى جون وو على اتباع منهج الإيقاع الداخلى شديد السرعة والرشاقة، بحيث بدأنا وانتهينا من انقضاء السنوات الثلاثة تقريبا فى نفس المشهد، بغرض التركيز على فك شفرات ما حدث فى تلك الفترة من وجهة نظر البطل الذى فقد الذاكرة بكل ما يتعلق بما أنجز فى هذه المرحلة. من هذا المنطلق انطلق الصراع الدرامى يجمع بين البطل والمتلقى فى اتجاه المعلومات المتاحة، بما يخلق حالة من التوحد الكامل بينهما والمعايشة المتقاربة دون تميز أى طرف عن الآخر، وهو ما فتح مساحة أكبر وأعمق للتشويق والإثارة أمام المتلقى، ليندهش مع البطل فى نفس الوقت ويحتار أمره مثله تماما، خاصة عندما ذهب المهندس العبقرى ليأخذ أمواله بعد انتهاء الثلاث سنوات التى لم نر من أحداثها أى شىء. وإذا به يفاجأ أنه قد تنازل بنفسه عن كل أمواله قبل شهر واحد فقط من انتهاء هذه العملية المريبة؟!

بدأ الصراع الدرامى يأخذ طريق التوغل العملى من خطوة تنفيذية إلى أخرى، عندما فوجىء البطل للمرة الثانية أنه بدَل المظروف الذى يحتوى على متعلقاته الشخصية، ووجد بها أشياء لا تخصه على الإطلاق، وأصبح مايكل الذى فقد جزءً من ذاكرته بإرادته يتساءل كيف فعل ذلك بنفسه ولماذا؟!! لكن الواضح أن المهندس الذى ظل يعمل فى اختراع هذا الجهاز المدمر لكافة الشئون الحياتية، ترك لنسخة المهندس القديمة ناقص السنوات الثلاثة بعض الأدوات فى المظروف الصغير، وكأنها رسائل موجهة يستخدمها وقت اللزوم. كان مايكل يدرك جيدا وهو

يلاعب نفسه وأعدائه لعبة مستر مايند أن البنية التحتية العلمية الأساسية لطريقة تفكيره بمقومات الذكاء والهدوء فى تنسيق الأمور هى كما هى لم تتغير مهما سطا أحدهم على ذاكرته، وأنه سيظل مهما حدث ينتهج منطق الحدس ووضع الفرضيات القوية المدروسة والتقاط أبسط النقاط، ليصنع منها بالاستنتاج الصحيح والذاكرة المرتبة، لتؤدى فى النهاية إلى نتائج علمية إنسانية رائعة. وكلما توالى استخدام المهندس البطل لهذه الأدوات واحدة وراء أخرى تأكدنا من لعبة الزمن الداخلية التى لعبها السيناريست مع المخرج فى العمل الفنى. وأصبحنا وكأننا نرى فلاش باك لواقع لم نره يسبق عصره ممتزج بالمستقبل بالنسبة للزمن الماضى، والذى دخل الآن فى دائرة اللحظة الحالية الواقعة فى المنطقة المشوشة بين الحاضر المزيف والمستقبل الوهمى بالصوت والصورة، لكن دون فعل حقيقى وواقع حياتى معاش بالفعل. كعادة أفلام الآكشن لابد أن يكون هنا صياد وضحية لسبب ما، لكن الاختلاف هنا فى هذا الفيلم المثير أن البطل الذى يطارده مخطط العملية الأصلية عميل المباحث الفيدرالية الأمريكية (مايكل سى. هول) ورئيسه القديم ريذرك (آرون إيكهارت) لا يعرف لماذا يريدان القضاء عليه بكل السبل الممكنة أو بمعنى أدق يعرف ولا يتذكر. فلا هو يدرك ما حدث فى الماضى، ولا هو الآن يعرف المستقبل كما كان فى السنوات الثلاثة الماضية، ولم يجد من يسانده سوى قدراته العقلية الراقية وحبيبته الوفية عالمة الأحياء د. ريتشل بورتر (أوما ثورمان). كم هو غريب هذا الإنسان وقصير النظر؟! إن ما يبنيه فى سنوات طويلة وقرون عديدة لا يتورع عن هدمه بكل سفاهة وعبث صبيانى بمجرد جرة قلم، فقط لأنه متعجل فى معرفة مصيره المستقبلى ليزيل الحدود الفاصلة بين الآن وما بعد الآن. يؤكد مغزى الصراع الفكرى فى هذا العمل أن مجرد إمكانية التعرف على المستقبل يساوى مباشرة انتفاء الأمل فى الغد ومبرر الحياة من أصله، فى معادلة رياضية حياتية لا تقبل القسمة أو الحلول البديلة أو الكسور. إن غموض الحياة بقدر ما هو مقلق أحيانا كثيرة ومخيف أحيانا أكثر، يحمل فى مكنونه كما هائلا من المتعة طالما هناك أمل فى المجهول أيا كان. أطرف ما توصل إليه العالم مايكل فى تجربته الغريبة أن معرفة الإنسان بمصيره فى المستقبل سيؤدى إلى قيام حرب مدمرة فى جميع أنحاء العالم وذلك لمنع الحرب من الوقوع؟؟!! منتهى المفارقة الساخرة أن يكون ثمن انتفاء حدوث الفعل هو وقوعه بالفعل، وهو ما اكتشفه البطل فى أواخر سنواته الثلاثة، وقام بتعطيل هذا الاختراع المدمر ونجح بجدارة ورغم كل شىء مع حبيبته فى اجتياز أصعب اختبار لإغراء السلطة مقابل السقوط الذريع لكل الباقين بجدارة واستحقاق.

كان من الطبيعى أن يتبنى المخرج الصينى المتأمرك جون وو وجهة نظر البطل المهندس مايكل جننجز على مستوى الجديلة الدرامية البصرية فى النسق العام للفيلم، التى أدت إلى التعاطف التام بينه وبين المتلقى؛ لأنها ببساطة وجهة النظر الوحيدة المطروحة فى السياق. حتى الجانب الشرير المضاد فى الصراع الدرامى لم تتح له الفرصة الكافية للتعبير والدفاع عن وجهة نظره أيا كانت فى كفة مستقله لها حيثياتها، واكتفى بالفيلم بانصهار فكر المطاردين داخل فكر الفريسة والبطل المهندس العبقرى فى نفس الوقت. وإذا عقدنا مقارنة سريعة بين هذا الفيلم ومنهج جون وو والفيلم الأمريكى الآخر "قبل وقوع

الجريمة/Miniority Report" إنتاج ٢٠٠٢ إخراج ستيفن سبيلبرج، الذى يطرح هو الآخر فرضية التحكم فى المستقبل لمعرفة الجريمة ومنعها قبل وقوعها، فسنجد أن فيلم وو أكثر إنسانية وقربا من العالم المعاصر من كافة العناصر، رغم كل الإمكانات التكونولوجية المتاحة فى فيلمنا الحديث وهذا العالم التكنولوجى الصناعى، الذى ساهم فى خلقه مدير التصوير جيفرى كمبول والمؤلف الموسيقى جون باول، والمونتيران كريستوفر راوز وكيفن ستيت والمشرف على المؤثرات المرئية جريجورى إل. مكمورى. من الطبيعى أن يخرج توظيف العناصر الإبداعية عن التوجه الواقعى الصرف فى الفكر والتصميم والمعالجة والتنفيذ، لكن مع الاحتفاظ بالأرضية الواقعية الصلبة التى تمس المتلقى من أقرب نقطة، مع مراعاة عدم الإفراط فى إبهار التكنولوجيا والفرضيات الفلسفية المطروحة، لكى لا يتحول الفيلم إلى محاضرة نظرية ثقيلة، وهو الخطأ الذى وقع فيه فيلم سبيلبرج، الذى بدا وكأنه عالم مصنوع مضغوط أكثر من اللازم بكثير، مما أفقد تلقائيته وتشويقه وقيمة مفهوم القضية ذاتها. مزج جون وو هنا بين الأساليب التقنية المتعارف عليها فى التصوير والمونتاج والموسيقى فى الكثير من المشاهد بما يتناسب مع العالم الواقعى، وترك بعض مناطق التوظيف الخاصة الخارجة عن المألوف المنطقى بعض الشىء، كلما تركزت المشاهد حول لحظات اعتصار الذاكرة لإسقاط الحاجز المفروض بين الماضى والحاضر داخل ذاكرة البطل، وكيفية استحضار الماضى كأنه حاضر، ثم كيفية التعامل مع الحاضر بوصفه مستقبل الماضى وهكذا. لهذا كانت الكاميرات تتعامل مع هذه اللحظات وتلك المشاهد التى تركزت داخل حجرات الآلات والمعامل، أى التكنولوجيا الصرفة بتجاوز حدود التقليدية فى التعامل مع الزمان والمكان والأشخاص وكم وكيف تكنيك الإضاءة. كانت الكاميرات تتنقل بشكل مفاجىء تقطع مساحات صغيرة وكبيرة فى عملية المسح الشامل المهيمنة، وتتداخل القطعات التى تمزج بين جزيئات الزمن هنا وهناك فى لحظة واحدة. ولعل أبرز ما فى هذا الفيلم كان العنصر الموسيقى الذى حرص فيه المؤلف الموسيقى والمخرج على البعد عن التيمات المحفوظة لأفلام الآكشن، أوغرابة الجمل الموسيقية المتطرفة لأفلام الخيال العلمى والمؤثرات الصوتية المتباهية بإمكانات التكنولوجيا الحديثة، من هنا منحت الموسيقى فى كافة أنحاء الفيلم الإيقاع المتصاعد المتناسب مع الصراع الدرامى اللاهث، لكن على أساس جمالى راسخ يجعلك فى الحقيقة تستمتع بنغمات الموسيقى فى حد ذاتها، مع الوعى التام بالخط الرفيع الذى يفصل ويمزج فى نفس الوقت بين حدود الواقع والوهم المفترض.

كى تكتمل القراءة التحليلية لهذا لفيلم لابد من التوقف أمام الرؤية السياسية المستهدفة أو الخطاب الفكرى المقصود، الذى يعلن التركيبة الوطنية المخلصة للمواطن الأمريكى البطل ليكون دائما هو المخترع الوحيد وطالب الاختبار الوحيد والمفكر الوحيد والناجح الوحيد والمنقذ الوحيد. وهو ما يذكرنا من باب تداعى النظم السلطوية الحاكمة بنظام الاحتكار الذى رسخه محمد على فى حكم مصر بعد توليه السلطة عام ١٨٠٥، ليصبح الصانع الوحيد والزارع الوحيد والحاكم الوحيد وكل وحيد يخطر على البال إلى ما لا نهاية..

كان من الممكن أن يحتل هذا الفيلم مكانة أكبر وأفضل مما شاهدنا.. لكن يبدو أن تراجع المخرج جون وو عن مبدأ التركيز على مشاهد الآكشن بقدر ما لصالح البعد الفكرى، ساهم بعض الشىء فى بقاء بعض المشاهد محلك سر، مما أدى منطقيا إلى تراجعها للوراء أمام المشاهد الأعلى. على سبيل المثال قدم الفيلم العديد من الشخصيات دون توظيفها بشكل أفضل ومفيد مثل شخصية صديق البطل، بالإضافة إلى طرحه نموذج البطل الشرير بشكل نمطى فكرا وتنفيذا وتمثيلا وهو ما يمكن تلخيصه أنه نموذج للشرير الأمريكى المتقولب دون أى إضافة جديدة فى المنظور. برغم اجتهاد بطلى الفيلم بن أفليك وإيما ثورمان فى لعب دوريهما بتفاصيلهما الدقيقة، فإن قلة مشاهد ثورمان ومحدوديتها أثرت على مستوى أدائها ووجودها الفاعل داخل العمل على مستوى قدراتها التمثيلية التى تقلصت. وبالمقارنة سنجد أن الممثل الشاب بن أفليك يحاول قدر الإمكان التنويع فى أدواره، لكنه فى حقيقة الأمر يبدى مستوى تمثيليا أكثر تفوقا فى الأدوار الأعمق إنسانيا المركبة والكوميدية بصفة خاصة.

بالفعل دفع المهندس مايكل ود. راتشيل ثمنا ضخما مقابل إنسانيتهما وضميرهما العلمى المتيقظ وحبهما الصادق، واستوعب البطل القومى الدرس وتعلم ألا ييأس أبدا لأن هناك دائما فرصة أخرى للحياة مهما كان الثمن. إن خوف الضحية من مصيرها المجهول سيؤدى بها فى النهاية لتصبح ضحية بالفعل..(٣٧٢)

"المحلف الهارب/Runaway Jury"

منظومة سياسية قوية ينقصها الأبعاد الإنسانية

هذه هى المرة الثالثة التى تستعين فيها السينما الأمريكية بإحدى الروايات الشهيرة للمؤلف الموهوب جون جريشام، بعد فيلمى "العميل/The Client" إنتاج ١٩٩٤ للمخرج جول شوماخر بطولة سوزان ساراندون وتومى لى جونز، وفيلم "وقت للقتل/ A Time To Kill" لنفس المخرج جول شوماخر. يشترك الفيلمان فى معالجة القضايا الإنسانية الخطيرة على مستوى رجال الدولة الكبار وأصحاب الصناعات الخطرة، وتتبع أشواط المطاردة بين جميع الأطراف المتصارعة لإثبات حق كل منهم، مع الحفاظ دائما على إبراز أحقية المواطن البطل فى خوض هذه الحرب الشرسة من أجل وجوده وحقه فى بذل الكفاح المستميت حتى النهاية. وأخيرا جاء العمل الثالث وهو الفيلم الأمريكى الأحدث "المحلّف الهارب/Runaway Jury" إنتاج ٢٠٠٣ للمخرج جارى فليدر، المأخوذ عن رواية للمؤلف تحمل نفس الاسم وقد حققت رواجا هائلا وسجلت أرقاما عالية فى نسبة مبيعاتها..

نلاحظ هنا أن الصراع الدرامى فى الرواية الأصلية لجريشام كان ضد إحدى الشركات التى تقوم بتصنيع السجائر، لكن منتجى فيلم "المحلّف الهارب" رأوا تغيير مسار الصراع ضد شركات الأسلحة ومصنعيها وتجارها ومستخدميها ليكون أكثر مواكبة للأحداث الجارية. وهى الرؤية التى التزم بها فريق كتاب السيناريو

ماثيو شابمان وريك كليفلاند وبرايان كوبلمان والمخرج جارى فليدر، الذى يحمل رصيدا لا بأس به لكن فى الأعمال التليفزيونية والقليل جدا من الأعمال السينمائية. يعتمد الفيلم من بدايته على توالى الإيقاع وتوزيعه بدقة هنا وهناك رافعا شعار لا لإضاعة الوقت، من هذا المنطلق وظف المخرج كم مشاهد الافتتاحية الأولى لبث نقطة الانطلاق فى الصراع الدرامى للعمل بتتبع مشهد عائلى سعيد لأسرة أمريكية لا نعرفها، يحتفل فيها الأب والأم الشابان بعيد ميلاد ابنتهما الصغيرة. فى المشهد التالى مباشرة يذهب الأب إلى العمل بمنتهى الحيوية والنشاط في إحدى الشركات دون أن نتعرف على شخصيته ويلعب دوره ممثل مغمور، ليفاجأ الجميع بهجوم مسلح من أحدهم على كافة أفراد العمل فى مكاتبهم وتحدث مذبحة مريعة، ويذهب الأب ضحية قاتل لم نره ولن نعرفه حتى النهاية.. القضية الرئيسية التى يطرحها هذا الفيلم بعيدة تماما عن تتبع قضية الأب الضحية فى حد ذاتها أو ظرفه الحياتية، كما أن رؤية المخرج المطروحة لا يهمها من قريب أو بعيد شخصية القاتل ودوافعها أو أى شىء من ملابسات عالم الجريمة المتعارف عليها. لكن محور الصراع الدرامى فى هذا العمل هو المسدس الذى يحمله القاتل يبيد به من يشاء دون ذنب، ويحطم حياة أسرة صغيرة بريئة هكذا بلا مقدمات. والسؤال الآن.. من أين حصل القاتل على هذا المسدس ومن الذى باعه له وكيف يشترى الكثيرون غيره الآلاف من الأسلحة الصغيرة والكبيرة دون اتباع القواعد القانونية لذلك، مما يعرض حياة المواطنين العزل إلى الخطر ليفقدوا حياتهم هكذا فى لمح البصر؟؟ هذه هى نقطة البنية الاجتماعية السياسية الإنسانية الاقتصادية للصراع الدرامى فى هذا العمل، والذى سيظل مطروحا للمناقشة وحده من كافة جوانبه بناء على الدعوى القضائية التى أقامتها زوجة الضحية ضد الشركة التى تصنع الأسلحة ذاتها، وذلك بمساعدة محاميها الكفء زندل رور (داستن هوفمان) الذى يحاول مناقشة ومحاورة ومرواغة أصحاب المتجر الذى باع للقاتل المسدس المستخدم فى الجريمة، ليتعرف على الشركة التى أنتجته دون اتباع القواعد الفيدرالية السليمة، وكأن شراء الأسلحة حق مكفول للجميع مثل الطعام والشراب.. من واقع حيوية النزاع وسخونته وقوة رؤوس الأموال التى تقف وراء هذه الشركة وغيرها أصبحت هذه القضية هى البطلة الأولى على ساحات القضاء الأمريكية ليتأزم الموقف بشكل خطير أمام الشركة المصنعة للأسلحة. وهو ما دفعها لاستئجار فريق كامل من جامعى المعلومات بأحدث الطرق التكنولوجية بالتسجيلات الصوتية والمرئية، كما استعانت أيضا بالرأس المدبر رانكين فيتش (جين هاكمان) المستشار القضائى الذى يعرف كل الأساليب الملتوية، ويدرس كل نقاط ضعف خصومه وماضيهم بطريقة سيكولوجية عميقة، ويتفنن فى تزييف الحقائق بكل الطرق الممكنة واللاممكنة. طرف الخصوم هنا لا يعنى فقط المحامى زندل أو زوجة الضحية أو كل من يساندهما ولو من باب التعاطف الإيجابى أو السلبى، لكن دائرة الخصوم تتسع كثيرا لتشمل أيضا دراسة هيئة المحلفين قبل وبعد اختيارهم لضمان سير الحكم الصادر فى الطريق الذى يناسب رانكين فيتش ومستأجريه. بالتالى نحن أمام لعبة كبيرة متشابكة كخيوط العنكبوت وحبائله لا مفر منها..

استطاع فيتش بالفعل جمع كل المعلومات الممكنة عن المباشرين وغير المباشرين، باستثناء شخصيتين لم يكن يتوقع أن تكونا سبب انقلاب المنضدة على رأسه ومعه مستأجريه مثلما حدث، وهما اللتان تسببتا فى تحول الصراع الدرامى من النقيض إلى النقيض.. أما الشخصية الأول فهو الشاب نك إيستر (جون كوزاك) أحد أفراد هيئة المحلفين المختارين، والمعروف عند زملائه والقاضى أنه شخص لا يحمل حيثية كبيرة ويميل للتهريج والتعاطف مع الآخرين فى مشاكلهم الخاصة بشكل إنسانى بحت. أما الشخصية الثانية فهى هذه السيدة الغامضة التى تلاعب فيتش المرعب عبر الهاتف وتساومه، والغريب أنها تعرف جيدا كيف تقطع عليه وعلى فريق عمله البارع بكل أجهزتهم وإمكاناتهم وكثرتهم وتوحد هدفهم كافة أساليب تتبع الأثر ورصد مصدر المكالمة، ولم تكن هذه الشابة الجرئية إلا الجميلة مارلى (راتشل وايز) شريكة نك إيستر خارج هيئة المحلفين وحبيبته المخلصة أيضا.

برغم رؤية المخرج الجيدة التى نجحت فى طرح العديد من التساؤلات، فإن أهم ما يميز هذا العمل ورفع من أسهمه مباراة الأداء التمثيلى والقدرة على التحكم والتركيز بين داستن هوفمان وجين هاكمان،بالإضافة إلى اجتهاد جون كوزاك وراتشل وايز فى مشاهدهما خاصة كوزاك. وذلك رغم أن طبيعة دور هوفمان نفسه لم تتح له المساحة الكافية لاستعراض موهبته التمثيلية المعروفة، كما أن اختيار الممثلين هاكمان وهوفمان لأداء هاتين الشخصيتين بالتحديد بدا وكأنه اختيار سهل مقولب يضع هاكمان كالعادة فى دور الشرير، وأمامه هوفمان فى دور المحامى المتعاطف مع موكلته وطبيعة القضية ككل وأهميتها. برغم أنه ليس من حق أى فرد وضع نفسه محل المخرج أو هيئة الإنتاج، فإننا لو افترضنا جدلا بمنطق الحق فى إطلاق العنان للخيال تبادل جين هاكمان وداستن هوفمان شخصياتهما داخل هذا العمل، كانت هذه الفرضية ستسمح بإبداع الجديد لكل منهما وكسر حاجز التوقع فى أسلوب الأداء الذى اعتدناه من جين هاكمان لأدوار الشرير المطلق بالتحديد. نعود إلى منهج المخرج جارى فليدر حيث وجه تركيزه فى البداية نحو الاستعراض الدرامى البصرى للجوانب السيكولوجية للشخصيات، ودخل بنا فى عالم مثير تماما من فكر فريق العمل تحت رئاسة فيتش، وكيف يحللون شخصية خصمهم من مجرد نظرة وحركة ولمسة وهمسة وإشارة. وهو الأسلوب الفكرى العلمى الذى استلزم من مدير التصوير روبرت إلسويت التركيز بكادرات دقيقة للغاية على عين أحدهم أو طرف أصبعه وهكذا من كافة التفاصيل الدقيقة التى تثير فضول المتلقى، فى ظل إضاءة شاحبة تتيح تشريح هذه التفصيلات داخل شاشات تليفزيونية كجزء من شاشة السينما الكبيرة؛ فأصبحنا نشاهد عالما داخل العالم ولقطات من أفلام متقطعة داخل الفيلم الأصلى الكبير. ولا يجب التعامل مع هذه الحسبة المعقدة للعقول والفوارق اللحظية بين وقوع تفصيلة صغيرة وكم الاستنتاجات الناجمة عنها، إلا من خلال مونتاج وليام شتاينكامب الدقيق الرشيق فى التنقل والقطع من هنا إلى هناك بسرعة لكن دون لهاث متعجل؛ لأننا فى النهاية نتفاعل مع عملية علمية تتم بسرعة مصحوبة بقدرة عالية على التأنى ودقة الملاحظة. لكن فجأة ابتعد المخرج بنا عن هذا الطريق المثير بكل أدواته المركبة ومنهج تفكيره،

وتفرغ للعبة المطاردة العنيفة بين أطراف الصراع الدرامى بالمنطق المعتاد فى ظل عدم مساندة درامية جمالية كافية من المؤلف الموسيقى كريستوفر يانج..

من البداية ذكرنا أن رؤية المخرج جارى فليدر قصدت تماما تحييد الضحية رب الأسرة وأفراد عائلته، حتى الزوجة التى نراها من بعيد جدا لبعيد جدا على مستوى الصورة والحوار واختيار الممثلة غير المعروفة فى كافة مشاهد المحاكمة على كثرتها، وذلك من باب الاهتمام بالقضية من حيث المبدأ ولعدم التمادى فى التعاطف مع فرد بعينه؛ لأن القضية أكبر من ذلك بكثير. ومثلما كان لهذه الخطة الدرامية البصرية آثارها الإيجابية الفاعلة من ناحية بتنصيب القضية البطل الأوحد فى هذا العمل، كان لها أيضا بعض الآثار السلبية حيث أفقدت الفيلم بعضا من الخيوط الإنسانية وتمادت فى تجريد القضية وتنظيرها فى حد ذاتها دون أن يكون هناك شيىء ملموس محسوس يجتذب التعاطف، ويزيل بصمات الجمود الناتج من متابعة أطراف القضية المتصارعين وإهمال التعمق فى طرف الضحية ولو قليلا. كما أن بعض مشاهد الفيلم كانت تحتاج درجة أكبر من الإثارة والسخونة وقوة الإحكام وعمق الخيال، ودفقة التعامل وانسيابية الطرح الإبداعى المؤثر على المستوى الدلالى البصرى بصفة خاصة، لتزداد القضية سخونة وإنسانية وقربا وتفاعلا من المتلقى ليتوحد معها ومع ممثليها وممثليه فى هيئة المحكمة الذين يدافعون عن الضحية وعنه فى نفس الوقت. وإلا ما هو الفارق على سبيل المثال بين طبيعة معالجة قضية قومية إنسانية خطيرة فى هذا الفيلم الهام من حيث الفكرة والمبدأ، وقضية أخرى لا تقل خطورة تتمثل فى صلاحية مياه الشرب فى إحدى المناطق السكانية التى شاهدناها فى الفيلم الأمريكى الشهير "تحدى امرأة/Erin Brockovitch" بطولة جوليا روبرتس ومن إخراج ستيفن سودربرج والفارق بين هذا الفيلم وذاك رغم الفروق بينهما هو الذى تسبب فى نجاح الثانى بشكل أكبر يستحقه..

ثم عادت رؤية المخرج لتضرب على أوتار الإنسانية الملموسة قرب النهاية مرة أخرى، عندما اتضح أن صراع نك إستير ومارلى ضد هذه الشركة له ماض وجذور بعيدة، وأن نفس هذه الشركة تسببت فى قتل شقيقة مارلى فى بلدتها الأمريكية البعيدة، مما دفعها إلى معاهدة حبيبها وجارها من نفس البلدة نك إيستر على تتبع شركات تصنيع الأسلحة وتكبيدها أموالا فادحة وأحكاما قاسية قدر المستطاع. أما الأسلوب المتبع فهو الانضمام لهيئة المحلفين هنا وهناك وعمل خطة مدروسة للمساومة، ليحكم البطلان قبضتهما على تسيير الحكم العادل للجهة التى ينشدانها، بعد أن جرب نك العمل بالمحاماه وهو الطالب المتفوق، لكنه اكتشف أن المسألة ليست مثالية بالدرجة التى كان يتصورها. واكتشف مبكرا للغاية أن الخط المستقيم ليس هو دائما أقصر وأفضل السبل كى يستوى الميزان، وأنه لا بد من الابتعاد عن القانون بقدر كى تتلاعب به جيدا كى ترى مميزاته وثغراته لصالح المواطن أولا وأخيرا. لكن منطقة اكتشاف نك مثالية القانون وعدم جدواها تجسدت من خلال فلاش باك متعجل جدا وبشكل هامشى، لم يأخذ حقه من الأحداث على أهمية هذا الحدث على وجه الخصوص. صحيح أن نهاية هذا الفيلم جاءت هادئة مريحة للمتلقى تبعث على الأمل بانتصار الخير على الشر على الأقل فى هذا الشوط من المباراة، إلا أنها

تعد نهاية مثالية تدعو إلى الراحة والاستكانة أكثر من التحريض وإيقاظ الوعى وإثارة العديد من التساؤلات الحاسمة المستحقة..(٣٧٣)

"دستة عيال/Cheaper By The Dozen"

دراما عائلية كوميدية تضحك جميع أفراد الأسرة

مازال المخرج الأمريكى شاون ليفى يواصل طريقه حتى الآن فى تقديم الأفلام الكوميدية التى تتخذ نماذج إنسانية بسيطة لا تتمتع بالعمق الكافى، تقع دائما فى مشكلات مضحكة يتعرض لها المتلقى فى كل مكان، مع فارق المعالجة السينمائية ونظرة الإنسان إلى الحياة واستقباله لها.. كثيرا ما امتلأت أفلام شاون ليفى السابقة بالمواقف المضحكة والشخصيات اللافتة للنظر التى تحمل نزعات كوميدية كجزء أصيل فى طبيعتها دون قصد الإضحاك أو افتعال الضحك، مثلما شاهدنا فى بعض أفلامه السابقة مثل "الأزواج الجدد/ Just Married" إنتاج ٢٠٠٣ و"الكاذب الكبير البدين/Big Fat Liar" إنتاج ٢٠٠٢ ومن قبلهما "العنوان المجهول/Address Unknown" إنتاج ١٩٩٧، وقد شاهدنا أحدث أفلامه "الأزواج الجدد" منذ شهوور قليلة بدور العرض المصرية وحقق نجاحا جيدا.

أما أحدث أفلام المخرج شاون ليفى المتخصص فى الكوميديا فهو الفيلم الأمريكى الكوميدى "دستة عيال/Cheaper By The Dozen" إنتاج ٢٠٠٣، الذى بدأ عرضه بدور العرض الأمريكية فى الخامس والعشرين من شهر ديسمبر من العام الماضى محققا أيضا درجة نجاح متوسطة. وهو ما يعنى تأكيد المخرج على استمرار حبه للأفلام الكوميدية العائلية بصفة خاصة، لكن الرابط دائما هى النتيجة التى لا تخرج عن الإطار المتوسط لأسباب سنتناولها هنا تفصيليا من خلال هذا الفيلم. قبل تقديم القراءة التحليلية للفيلم الكوميدى البسيط المسلى "دستة عيال" نشير أولا أنه يبنى نجاحه الحديث على أمجاد نجاح قديم؛ لأنه إعادة صريحة معلنة للفيلم الأمريكى القديم والشهير أيضا الذى يحمل نفس الاسم تماما إنتاج عام ١٩٥٠ سيناريو لامر تروتى ومن إخراج والتر لانج، وقد لعب بطولته كليفتون ويب وميرنا لوى، والفيلم أصلا مأخوذ من رواية بنفس الاسم لمؤلفيها فرانك جلبريث جونيور وإيرنشتاين جلبريث كارى دونا فيها يوميات سيرة حياتهما الواقعية التى حدثت بالفعل. وقد حقق هذا الفيلم نجاحا كبيرا فى ذلك الوقت ونال تصنيفا كواحد من أفضل الأفلام الكوميدية الممتعة، وكانت النتيجة السريعة أنهم أعقبوه بالجزء الثانى منه مباشرة بعنوان "آل بل على أطراف أصابعهم/Belles On Their Toes" إنتاج عام ١٩٥٢ من إخراج هنرى ليفن. من هنا احتفظ منتجو الفيلم الحديث بكل شىء بدءا من الاسم والهيكل العام للنسيج الدرامى للفيلم ومنبع الكوميديا، التى تنشأ أصلا من فكرة رصد حياة أب وأم أمريكيين يمتلكان دستة من الأبناء وكل منهم له مواقفه وشخصيته. لكن الأساس دائما أنهم يندرجون تحت تصنيف العائلة السعيدة المتحدة جدا والمتفاهمة جدا رغم كل شىء، وكان من الطبيعى بالطبع اختلاف مفهوم ومقدار المشكلات التى تواجه العائلة الأمريكية فى الخمسينيات من القرن الماضى عن

العائلة الأمريكية الحديثة المعاصرة التى تعيش فى السنوات الأولى من القرن الحادى والعشرين، لتزداد عبثية المشكلات وتصرفات الأطفال وحدة ردود أفعالهم وسلوكيات الآباء وأفكارهم وخط سير الحياة ذاته خارج وداخل هذه الأسرة كاستعارة اجتماعية هيكلية تصنع تكثيفا للمجتمع الأمريكى ككل.

نحن بالفعل أمام فيلم كوميدى عائلى، ليس فقط لأنه يتناول حياة عائلة فى حد ذاتها، لكن لطبيعة المعالجة السينمائية ذاتها التى صاغها كتيبة كتاب السيناريو المرحة المكونة من سام هاربر وكريج تاياتلى جويل كوهين زآليك سوكولوف. من بداية المشهد الافتتاحى حتى النهاية يتضح أننا أمام عمل سينمائى يقف وراءه مخرج يتمتع بحس كوميدى يمتلك القدرة على إضفاء طابعه الخاص على إيقاع العمل، يمتلك مفاتيح توظيف قدرات الممثلين وإنعاش الطاقة الكوميدية بداخلهم من المواقف المصاغة، بالإضافة إلى توظيف المخرج فريق عمله المكون من مدير التصوير جوناثان براون والمؤلف الموسيقى كريستوف بك والمونتير جورج فولسى، وبدا الفيلم فى النهاية عمل كوميدى تلقائى وهى من أهم مميزات العمل التى دفعت به بقوة إلى المنطقة المتوسطة من النجاح. الأساس الدرامى فى هذا العمل يقوم على مدى الحب والتفاهم وتوحد أسلوب التعامل الحياتى والنظرة للحياة، الذى يجمع بين الثنائى المخضرم توم (ستيف مارتن) وزوجته كيت بيكر (بونى هانت)، اللذين ضحيا بالكثير من طموحاتهم العملية فى الحياة لينجبا اثنى عشر طفلا وطفلة، محققين منتهى السعادة بهذه القبيلة المتعاونة المرحة والسعادة وجهات نظر.. من أهم استمرار أسس صمود هذه العائلة التى تعيش فى إحدى البلدات الأمريكية النائية بمنزل مستقل، وسط طبيعة جميلة وحياة هادئة وطموحات مقبولة وإيقاع حياة غير متوحش وطبائع محتمله وأمور مستقيمة إلى حد كبير، طالما بقيت الحياة مسالمة بسكانها الصغار والكبار هو توحد الزوجين فى مبدأ التعامل بمنتهى الكياسة وسعة الصدر مع الكوارث والأزمات المتراكمة والناجمة فى كل مكان ومن كل الأفراد. هذه الركيزة الدرامية الأساسية هى التى وظفها المخرج الأمريكى شاون ليفى فكريا وعمليا طوال الفيلم حتى النهاية.. فقد صب مجموعة من المشاهد الكوميدية البصرية خاصة فى منزل الزوجين توم وكيت فى البداية، ترينا كيف يتزحلق الأول ليصطدم بالثانى فيدفع الثالث عن دون قصد ليرتطم بالرابع الذى يحمل شيئا ثقيلا ليفزع الخامس الذى يتعامل مع هذا المأزق بطريقة أخرى، ليحاول السادس التهدئة بطريقته الخاصة ويتدخل السابع ليشعل المعركة من جديد باستخدام يديه وقدميه وبعض الأسلحة السلمية بشكل عشوائى ليحطم أشياء أخرى، حتى يغضب الثامن ويزوم التاسع ويضحك العاشر ويتأفف الحادى عشر ويصيح الثانى عشر مهرولا بالخارج.. كل هذا والأب والأم إما يعالجان إصلاح الأزمات المتفجرة بين شعبهم العامل بالنصائح والجمل العابرة، أو يشاهدان ما يحدث مثلنا تماما بدهشة وفم مفتوح بكل اتساعه لن يستوعب دستة العيال مهما حاولا، وكثيرا نجدهما يستسلمان أمام الأمر الواقع، ويكتفيان بالسؤال عما يحدث هادئين متمسكين بالأمل الأخير مستفسرين عن حجم الخسائر والأسرى والجرحى فى المعارك العائلية الدائرية. هذه المعارك الصغيرة التى لا تنتهى الناتجة فقط عن مواقف كوميدية غير مقصودة تبدأ بأى نقطة انطلاق صغيرة؛ فتجرجر وراءها شلة الخيط كاملة وهكذا الحال طوال الوقت، لكنها

ليست مواقف كوميدية تنبع من عدم التفاهم العائلى على المستوى الفردى والجمعى على الإطلاق. ولا تندهش أبدا إذا ما تبادل البشر والأشياء أماكنهم فى الحياة، فالمعتاد فى منزل هذه العائلة أن ترى الأب يتعلق بنجفة السقف يتأرجح بها مجانا يشاركها مهمة الإنارة، وتجد الطعام متناثرا على الحائط والأرض بدلا من الأطباق، بالإضافة إلى فريق الرجبى الذى يتدرب مع مدربه بيكر فى المنزل بدلا من الملعب وهكذا إلى آخره. هذه القبيلة العصرية عائلة صغيرة ومجتمع متماسك يقوم على الحب والتفاهم والتعاون وتحمل المسئولية وحب الحياة والتفاخر بالكثرة والحماية ببعضهم البعض بمعنى الكلمة. هذا التوظيف غير التقليدى للأشياء والمواقف بعيدا عن مسارها التقليدى تماما الذى اعتاده المتلقى من واقع خبراته الفنية فى الاستقبال، هذا التمرد على التقليدية فى الفكر واعتيادية تصرفات الأشخاص وأفكارهم وسلوكياتهم ورتابة استخدام الأشياء ومهمتها فى الحياة والمفاجآت المتوالية من هنا وهناك من أهم أسس كوميديا الموقف بالتحديد التى تفجر المفارقات الناتجة عن كسر المألوف والمعتاد فى الاستقبال. وهذا بالقياس لمن لم يشاهد هذا الفيلم بالذات هو البنية الدرامية الأساسية فى مغامرات توم وجيرى الكرتونية على سبيل المثال، عندما يستخدم القط قلم رصاص مثلا للكتابة كالمعتاد وكترجمة حرفية للاستخدام الطبيعى جدا المفترض فى هذه الأداة، وبالتالى لن يكون هناك ما يدعو إلى الضحك. لكن بمجرد أن تشتعل المغامرة ويحاول القط اللحاق بالفأر السريع جدا بالأسلوب التقليدى باستخدام يديه للإمساك وقدميه للعدو دون جدوى، تجده فجأة على غير المتوقع يميل بالقلم الكائن فى يده بزاوية مائلة ويقلبه فى لحظة إلى زانة مرنة تنثنى يقفز على جناحها أو على تلسكوب أو رمح أو أى شىء غير متوقع متمردا على التوظيف المتوقع المألوف للأشياء،بالتالى لابد أن تتولد كوميديا الموقف وكوميديا الصورة فى المقام الأول التى تعتبر أصعب وأقوى من الكوميديا اللفظية المنطوقة كثيرا.

الهدف الثانى الذى حققه المخرج من خلال تأصيل هذه الحقيقة الفعلية التى تقوم عليها هذه الكوميديا العائلية، بعدما رسخ هذا المفهوم لدينا وتحققت درجة الإقناع والاستمتاع بدفء الجو المحيط، هو وضع المتلقى فى خانة متوحدة مع هذه العائلة ليستشعر مدى حرج الموقف، عندما يبدأ هذا الكيان الجميل على فوضويته الطفولية البريئة فى الاهتزاز والترنح والخلخلة.. وذلك عندما تلقى الأب عرضا لتدريب الفريق الأول لكلية دافنسون فى شيكاغو المدينة الكبيرة المختلفة تمام الاختلاف عن موطن القبيلة الأصلى، ليشد الجميع الرحال بعدما اقتلعوا من جذورهم بعنف مباغت وسط اعتراضات هائلة من أفراد أسرته. إن كل حياتهم ومدارسهم وأصدقائهم وجيرانهم وأحبابهم وذكرياتهم وحاضرهم ومستقبلهم هنا، بالتالى أصبحوا معبئين بحالة رفض قوية وغضب مكتوم وبداية عزلة وتوحش غربة لم يعتادوا عليها، واستعدوا داخليا أكثر لإثبات حدوث خلل فظيع اجتاح حياتهم خاصة، عندما بدأ الأب يبتعد عن البيت أكثر بمسئولياته ولم يعد يعرف عنهم الكثير كسابق عهده. وأصبح مثل الزائر الغريب المحاط بنظرات أصحاب البيت دون قصد بسبب شبهه الشديد بوالدهم الوحيد وأقرب أصدقائهم، لكنهم كلما يمعنون النظر إليه بملابسه المتكلفة وابتسامته المنطفئة وانشغاله بغيرهم يقولون لأنفسهم سرا: لا ليس هو.. ثم جاء التابع الثانى من الزلزال العائلى فى هذا

الصراع الدرامى الإنسانى الاجتماعى، عندما صدر الكتاب الذى قامت الزوجة والأم كيت بتأليفه تنقل فيه ذكرياتهم العائلية السعيدة، مستمدة أحداثه من حياتهم الواقعية الطبيعية بصدق، وكيف يعيشون كفرد واحد متشاركين فى كل شىء مهما كان بسيطا. وأخيرا جاءت نقطة التحول المفاجئة القاسمة الأخيرة عندما استدعى صدور الكتاب سفر الأم وغيابها عن منزلها، لتذهب فى جولة ترويجية منظمة للكتاب كأسلوب دعاية متبع فى السوق الأمريكى، وتترك عائلتها الكبيرة فى رعاية زوجها توم وأبنائها الكبار جوك (توم ويلنج) ولوريان (هيلارى داف) ونورا (بيبر بيرابو) التى تبلغ من العمر اثنين وعشرين عاما، التى يعانى معها الأبوين كثيرا منذ قرارها انفصالها عن العائلة رغبة فى الاستقلال، والاقامة مع صديقها الممثل الصغير ومويل الإعلانات المغرور هانك (أشتون كاتشر) رغم معارضة عائلتها الشديدة. أثناء غياب الأم وتردى حياة الأب تعاملت أدوات المخرج مع الصورة بشكل مختلف؛ فانقلبت الكوميديا التى تبعث على الضحك الخالص إلى ابتسامات متوترة مستمدة من توتر حياة العائلة ذاتها. واختلفت رشاقة الإيقاع فى المشاهد الأولى إلى لهاث فى كل مكان من فرط المفاجآت غير السارة، وأدركت زوايا الكاميرات وأحجام اللقطات أنها الآن تتعامل مع عائلة متحدة سابقا مشتتة حاليا يفصل بينها الكثير من المسافات الآن رغم إقامتهم فى منزل واحد. من هنا انقلبت الفوضوية المنتظمة فى المونتاج والموسيقى والتصوير إلى فوضوية مقصودة تبعث على القلق والتشظّى الداخلى، من فرط الوحدة والانفصال والغربة المسيطرين الآن على الموقف واختفاء مفهوم العائلة؛ فتم تفريغ الكادرات من الزحام العائلى والاكتفاء ببعض الثنائيات أو الثلاثيات على الأكثر هنا أو هناك، وتزايدت حدة الصمت الداخلى والنظرات الحائرة وعدم استيعاب الوضع الجديد الغريب أكثر وأكثر. وفى النهاية سيطرت البرودة على كل شىء بعدما كانت حيوية الصورة تتولد أصلا من كم الحب الهائل بين الجميع، وإحساس المشاركة وقوة الاتحاد الذين يصمدون به فى وجه العالم الخارجى. وأصبح الجميع الآن يحاربون على الجبهة الداخلية والخارجية معا، مما أضاع مجهوداتهم وبدد طاقاتهم فانفرط العقد، وعادت الأشياء إلى مدلولها الأول الممل وأصبحت الفوضى المحيطة ترجمة حقيقية حرفية للتفسخ العائلى؛ فتغيرت معها طبيعة الكوميديا وأسباب الضحكات وحالة التفاعل والخط المفتوح بين المتلقى وهذه العائلة الجميلة. حتى فوجىء الأب فى النهاية بمبيت ابنته نورا مع صديقها السخيف فى غرفة واحدة بمنزله، رغم أن تقاليد العائلة الترحيب بزيارتهما فى أى وقت مع عدم السماح لهما بالإقامة سويا بتاتا أو حتى تبادل القبل علانية.. برغم أن هذه العائلة تعرضت لهزة عنيفة كادت أن تعصف بوجودها مما يفقد كتاب الأم مصداقيته تماما ويهدم كل ما سعى الأب والأم لبنائه من البداية، فإن النتيجة الإيجابية هو إعادة إعمار الأسرة بشكل أكثر قوة بعد خوض هذا الصراع القاسى؛ لأن اساسها متين مع استعادة ابنتهما الكبرى نورا مرة أخرى وهى الأقرب لوالديها، لتعتدل شجرة العائلة بكامل هيئتها أفضل مما سبق بفعل التجربة وتراكم الخبرات الجديدة والمرونة الداخلية والانفراجة والتنوير الداخلى..

صحيح أن الفيلم قدم العديد من المواقف الكوميدية الناجحة عندما صب تركيزه على مشكلة نورا مع صديقها، لكنه فى نفس الوقت لم يعط الاهتمام الكافى لمشكلة الابن الأكبر والفوارق الفكرية بين الريف والمدينة التى تولد الكثير من

الصراعات الأصيلة فى صلب الموضوع ذاته. بالتالى فقد الفيلم أبعادا قوية من العمق والمستوى الفكرى وتخيل المواقف، كان يمكن أن ترتقى بهذا العمل بدلا من ظهوره مقيدا محدودا كما رأينا. دستة عيال كاملة كانت كفيلة تماما للمخرج ليفعل معها وبها ومن خلالها الكثير والكثير.. (٣٧٤)

"أحلى الأوقات"

بنية إنسانية اعترضتها عقبات التجربة الأولى

ترى هل تستيقظ السينما المصرية من غفوتها الطويلة؟! نعرف أنه تساؤل ثقيل بالفعل.. لكن ربما يكون العام والحالى مبشرين بعض الشىء فى تقديم مخرجين وكتاب شباب يبدعون لأول مرة على شاشة السينما، أهم ما يميز أعمالهم ابتعادها عن السذاجة والتفاهة والابتذال واحترام عقلية المتلقى، مثلما شاهدنا فيلم "سهر الليالى" إخراج هانى خليفة و"من نظرة عين" إخراج إيهاب لمعى وأخيرا "أحلى الأوقات" ٢٠٠٤ كأحدث نموذج يفاجئنا بتوفير البديهيات الفنية المفترضة، ولنضع فى اعتبارنا أنه العمل الروائى الطويل الأول للسيناريست وسام سليمان ومخرجة العمل هالة خليل، حيث سبق لهما تقديم عدة تجارب فى إطار الأفلام الروائية القصيرة وحققت نجاحات متفاوتة.

يعتمد النسيج الدرامى لهذا العمل على فكرة إنسانية بسيطة لكنها عميقة من حيث الخطوط العريضة، ترتكز على شخصية العمل المحورية سلمى (حنان ترك) التى يدور حولها الصراع الدرامى الرئيسى، وتنفتح منه كل الخيوط المتشابكة هنا وهناك، وذلك من خلال توظيف شخصية سلمى كطرف خيط ثابت متنام ونقطة انطلاق إيجابية لا تنتهى، تنقلنا بين شخصية وأخرى فى عالم متداخل من العلاقات الدرامية المتشابكة، انتظمها العمل داخل دائرة مغلقة تتسع لدوائر أخرى فى إطار الصراع الدرامى الأساسى وبقية الصراعات المتفرعة منه. أما الحدثان الرئيسيان فى هذا البناء الفنى فيتمثلان فى وفاة نجوى (مها أبو عوف) والدة سلمى فى حادث مفاجىء، لتجد البطلة نفسها تعيش وحيدة مع د. ربيع (سامى العدل) زوج والدتها الراحلة. أما الحدث الثانى المحرك للأحداث فكان وصول سلمى بعض الخطابات غير الموقعة وشرائط كاسيت فيما يبدو أن مرسلها يعرف عنها الكثير، لكنه فى نفس الوقت لا يريد الكشف عن نفسه، مما يدفع سلمى للبحث فى ماضيها القريب زمنيا والبعيد عن مسار حياتها الحالى، ليوظف الفيلم علامة الاستفهام المتولدة عن غموض الراسل لينفتح من وراءها عدة أبواب تلقائية موصلة لبعضها البعض، طالما أن رحلة البحث مستمرة على المستوى الخارجى والداخلى. عندما اعتقدت سلمى أن صديقتى المدرسة القديمتين يسرية (هند صبرى) وضحى (منه شبى) هما الراسلتان، أصبحت الساحة الدرامية مهيأة للانفتاح على عالم الصديقتين لنتابع من الداخل المشاحنات الزوجية بين يسرية التى تنتظر مولودا وزوجها إبراهيم (خالد صالح)، الذى يجمع بين الطيبة والأسلوب المستفز واهتمامه الشديد بالطعام واستهتاره بقسم الطلاق، ليشهره دائما بحكم العادة لضمان التهديد المستمر وفرض

السيطرة. كما تداخلنا فى عالم ضحى وحبيبها طارق (أمير كرارة) وعملهما معا داخل مكتب تصوير وكتابة الكمبيوتر، ثم نشوب مشاحنات متدرجة بينهما بسبب تعلق ضحى بالتمثيل أمام خوف طارق أن يفقدها. ثم امتدت سلسلة الاستكشافات فى الماضى بحثا عن الذات لتشمل هشام (عمرو واكد) لاعب العرائس وجار سلمى، وفى الطريق نتوقف أمام المدرس عبد السلام (أحمد كمال) عاشق سلمى منذ المراهقة المدرسية، وأخيرا والدها الحقيقى (حسن حسنى) المصور الفوتوغرافى المزواج صاحب ستوديو (أحلى الأوقات).

العمل فى مجمله تجربة أولى مقبولة ليست متكاملة فى حد ذاتها، لكنها مبشرة ترسم أملا فى المستقبل بفعل توفر الخبرات والتراكمات الفنية والحياتية للعاملين على المدى الطويل. تنحصر قيمة هذا الفيلم من بدايته فى اهتمامه بتقديم عدة تساؤلات واختبارات وتعريفات متوالية للمشاعر الإنسانية، لطرح بعض القيم العميقة برؤية تهتم بإعادة بعث وإحياء قيم الصداقة والحب وكيفية التعرف على حقيقة أقرب الناس، وهو ما لن يتحقق إلا بوصول الإنسان بعد رحلة معاناة مع صراعه الداخلى للحظة الكشف وبريق التنوير، ويخرج من رحلته إلى حالة أفضل وأعمق من النضج النفسى العقلى والعاطفى والروحانى نتيجة الاستمتاع بحالة الاستبصار المتطورة. نجحت المخرجة ببساطة فى كيفية سرد خيوطها الدرامية دراميا وبصريا، مع طرح وجهة نظرها لمفهوم القضية ذاتها دون محاولة التعالى على المتلقى أو الاستخفاف بعقله أو التخفى وراء التمادى فى الكوميديا البلهاء أو افتعال الضحكات المدسوسة التى أصبحت الملجأ الوحيد لكل مدعى الفن. وقادت فريق عملها خلف الكاميرا فى منهج متوحد لتقديم منظومة بصرية سمعية من الجماليات الإنسانية لشخصيات من قلب المجتمع المصرى الحقيقى، مع إدراك فريق العمل مراكز اهتمامات العمل الفنى لتجسيده والإضافة إليه. تعتبر موسيقى خالد حماد من أبرز الأدوات الإبداعية التى تفهمت حالة الفيلم ككل والجو العام المهيمن، ومزجت فى جمل موسيقية مرحة شجية بين المراحل المختلفة لبطلات العمل بين الأنوثة الكاملة الحالية واستدعاءات الطفولة الكامنة خاصة فى اجتماعهن معا. كما صاغ المؤلف موسيقاه الهادئة الراقية المترفعة، ووظفها كدال سمعى على مشاهد حى المعادى الراقى بحياته الكلاسيكية، ومدى اختلافها تماما عن حى شبرا بشعبيته الشديدة محل سكن الصديقيتين، وكافة الفوارق الاقتصادية والفكرية والثقافية المفترضة، ليترك موسيقاه على سجيتها الشعبية البسيطة كدال سمعى يتناسب مع البيئة المحيطة، رغم مزجهما وذوبانهما معا بحساب بفعل التقاء الصديقات على هدف واحد وصداقة واحدة. لكن الفيلم واجه بعض العقبات الأساسية الدقيقة التى جعلته يتوقف فى أول منطقة الوسط، تنحصر فى توفر الفكرة المثيرة فى حد ذاتها،لكن تطورها لم يكن بالعمق الكافى؛ فتاهت الفكرة الأصلية وفقدت الخيوط طريقها وتبعثرت مجهودات الصراع الدرامى خاصة، فى ظل التضارب والتناقض فى بناء التركيبة الدرامية للشخصيات وسلوكياتها وأفكارها وعدم منطقيتها أحيانا. بالتالى انعكس هذا الخلل فى التوازن والتوحد الفكرى على مونتاج منار حسنى، الذى تشتت بين السلاسة وترهل الإيقاع الداخلى نتيجة التطويل، كما تضاءل الدور الفاعل لتفاصيل كادرات وتصميم الإضاءة لمدير التصوير أحمد المرسى؛ فبدت الصورة تقليدية لا تفتح آفاق التأويل كثيرا لينتقل العبء الأكبر على كاهل

موهبة الممثل وحضوره. وهو ما ينقلنا للتوقف أمام هند صبرى وخالد صالح كأفضل العناصر تواجدا وتأثيرا وتفهما. إن اختيار هذا الثنائى اتسم بقدر كبير من الهارمونية أفادت مشاهدهما مجتمعين ومنفصلين، بالتالى رفعت من شأن العمللوجود مساحة مشتركة بينهما فى الاعتماد على منهج الأداء التمثيلى التلقائى والحيوية والا هتمام بمفردات الشخصية البسيطة، وخلق صيغة تفاهم بين الصوت والجسد ولغة الجسد مما صنع لهما خصوصية كبيرة. كما جاء الأداء التمثيلى لأمير كرارة ليعلن عن ممثل موهوب يمتلك حضورا، ربما تمنحه الأعمال القادمة فرصة أمكبر لتزداد مدركاته وخبراته المكتسبة. وأخيرا نود التوقف أمام نقطتين.. أولا - يعتبر آفيش الفيلم من أفضل الملصقات التى ظهرت حديثا من ناحية التصميم والألوان جماليا ودراميا. ثانيا - هناك تساؤل لم نعرف له إجابة.. ما معنى أن يصرح تتر البداية أن مؤفة السيناريو والحوار هى وسام سليمان، ثم يعود فيخبرنا أن الفيلم كتبته وأخرجته هالة خليل.... فهل هذا سهو أم عدم دقة أم تضارب أم ماذا..؟! (٣٧٥)

"العجوز المشاغبة/Duplex"

كوميديا مضحكة ماكرة ينقصها شىء ما؟؟!

هناك نوع من الممثلين الموهوبين خلقوا ليكونوا نجوما. هؤلاء يتصدرون آفيشات الأفلام بما لهم من قبول تلقائى وكاريزما سرية يؤدون ما عليهم للترويج لعمل بأكمله. وهناك نوع آخر من الممثلين الموهوبين أيضا خلقوا ليكونوا متميزين، لكن هؤلاء لا يصبحون نجوما ولا تحتل أسماؤهم الترتيب الأول أو الثانى على الآفيش. برغم أنهم لا يحملون كاريزما النجومية ومقومات قبول البطل السوبر، فإن موهبتهم العميقة وثقلهم الفنى يؤهلهم لكى يلعبوا أداورا متميزة يجسدون من خلالها شخصيات بعينها تخمل تركيبة مختلفة صعبة لا يصلح لأدائها غيرهم..

من بين هذا الصنف الثانى من الممثلين ذوى النكهة الخاصة نجد الفنان الأمريكى الشهير دانى ديفيتو، الذى نجح من بداياته حتى الآن أن يكون واحدا من أنجح وأفضل الممثلين الذين يجسدون شخصيات متوهجة لا تنسى فى الأعمال السينمائية والمسرحية والتليفزيونية. كما أن التركيبة الجسمانية التشريحية لدانى ديفيتو كانت ومازالت ترشحه بقوة لهذه الخصوصية، وهو المعروف بقصر قامته اللافتة للنظر ورأسه الكبير الأصلع بقدر واضح وجسده البدين المنتفخ الذى يحيط به فى شبه دائرة منبعجة الأطراف، وهو ما يؤدى فى النهاية وبالتبعية إلى نوع من السير المتقلب، ليميل يمينا ويسارا ليتدحرج سائرا بخطوات ضيقة مسرعة مثل الدمية البشرية الناطقة. بمرور الوقت أضاف دلنى ديفيتو الكثير لنفسه عندما أثبت أنه فنان متعدد المواهب ناجح فى أكثر من مجال؛ فأصبح منتجا متميزا ومنتجا متميزا ماهرا وأخيرا مخرجا أيضا. لكن حتى الآن مازال دانى ديفيتو الممثل الموهوب صاحب الأسلوب المتميز والمنتج الذكى يتفوقان كثيرا على ديفيتو المخرج، الذى يدرك جيدا أن الكوميديا هى ملعبه

المفضل الخصب لإبراز موهبته، لكنه مع ذلك مازال يختار سيناريوهات محدودة القيمة بشكل أو بآخر تعانى مشكلات فنية تتسبب فى تراجع العمل الفنى إلى منطقة الوسط الهادئة فى أولها وآخرها.. خير تطبيق على هذه النتيجة هو الفيلم الأمريكى الكوميدى "العجوز المشاغبة/Duplex" إنتاج ٢٠٠٣ الذى قدمه ديفيتو المخرج، مع أنه يجمع بين البطلين الشابين بن ستيلر ودرو باريمور بما لهما من جمهور وخبرةكوميدية متميزة.

أقام كاتب السيناريو لارى دويل بنائه الدرامى الكوميدى على أساس واحد فقط لا يتغير، وهو قدوم الزوجين الجديدين الطيبين المرحين المكافحين نانسى كندركس (درو باريمور) وأليكس روز (بن ستيلر) للسكن فى الدور الأول للعمارة الأنيقة، وكلهما أمل أن ينجز أليكس كتابه الجديد فى موعده المحدد مع الناشرة ليتقدم المؤلف الموهوب فى مجاله، فى نفس الوقت التى تعمل فيه الزوجة الشابة الجميلة فى أحد المكاتب بجدية واهتمام، لكنها لا تنسى أبدا مساعدة زوجها ومشاركته كل شىء وإنقاذه من غفلات الظهيرة، التى تنتابه فى أوقات الظهيرة وما قبلها بكسه واستسلامه للنقطة ضعفه كى تتحقق أحلامهما فى الحياة. لكن لب الصراع الدرامى فى هذا العمل السينمائى المرح هو وجود مسز كونيللى العجوز (إلين إيسل)، هذه الجارة المزعجة جدا اللحوحة جدا التى تمتلك العديد من الطرق البارعة والوسائل الجبارة فى إزعاج الزوجين الجديدين.. هكذا أصبحنا نتابع طوال الفيلم المغامرات المتوالية طوال العمل حتى النهاية بين طرفى الصراع الدرامى مثل القط والفأر، خاصة أن هذه العجوز المشاغبة جدا لا تتورع عن ملاحقة الزوجين فى كل الأوقات، لتشغل الزوج عن عمله وتطارد الزوجة عبر الهاتف فى محل عملها، وترهقهما طوال الوقت بأسلوبها الهادىء المستفز أحيانا فى بطلباتها التى لا تنتهى، سواء برجاء صحبتها إلى السوق واختيار حبات الخضروات حبة حبة أم باستدعائهما إلى منزلهما العامر، كى يطاردا لها فأرا أو يصلحا لها صنبورا أو يشاركاها حياتها الفارغة وهى التى تعيش وحدها تماما. والسؤال الآن: لماذا لا يغلق نانسى وأليكس الباب فى وجه هذه العجوز السخيفة وينتهى الأمر؟؟ وقد أجاب كاتب السيناريو والمخرج دانى ديفيتو عن هذا التساؤل بتثبيت طبع طيبة القلب المتناهية ومدى اشتراك هذه المساحة النقية لديهما، بالتالى إما أنهما لا يستطيعان الصراخ أو حتى الهمس فى وجهه بكلمة لا، أو أنهما يتحايلان بالفعل على تجنبها مثلما أنفق أليكس من مدخراتهما القليلة ليشترى جهازا يتحكم فى صوت جهاز تليفزيون الجارة العالى جدا بشكا مهول طوال. وقد تمت الخطة على خير ما يرام، لكن لأن أليكس غير المدرب على حيال الخبث وأساليب الدهاء، وليس له دراية باحتياطات اللصوص الذين يقتحمون المنازل سرا، فقد ترك بعبقريته كتالوج التشغيل فى منزل الجارة العجوز بجانب جهاز التليفزيون الخاص بها تماما؛ فأهداها الفزورة ومعها مفتاح السر فى نفس الوقت. وقد ظل هذا الفيلم الذى لا يقصد إلا التسلية يدور فى هذا الفلك من المغامرات المضحكة التى تنتهى بهزيمة الزوجين الطيبين هزيمة منكرة كل مرة أشد من سابقتها، وكل التطور كان يقع فى إطار أفعال هذه العجوز المتزايدة التى تتصاعد بشكل خطير، مما أدى فى النهاية إلى تطور أساليب رد الفعل والشر والانتقام من جانب الزوجين اللذين فقدا عملهما وكل مواردهما المالية ومدخراتهما الصغيرة، حتى وصلا فى النهاية إلى مرحلة استئجار قاتل أجير

محترف ليخلصهما من هذه المهزلة الحياتية التى لا تطاق. والحق أنهما لم يكونا يعلمان أن هذه العجوز الذرية سوف تقفز برشاقة متناهية تحسد عليها من فوق كل الحواجز، وكأنها تعقد اتفاقا ضمنيا مع القدر ألا تتعرض حتى ولو لخدش بسيط حتى من القاتل المحترف التى أصابته بهستريا وأرتكريا جعلته يعتزل القتل ويندم على كل أفعاله حتى نهاية عمره.

من هذا المنطلق نكون قد وضعنا أيدينا ببساطة على المشكلة الرئيسية فى هذا الفيلم الكوميدى، وهى أن السيناريست لارى دويل يتميز فى صنع المواقف الكوميدية أضحكت الكثيرين حولنا من المتفرجين فى دار العرض، لكننا فى النهاية وجدنا أنفسنا نلف وندور فى حلقة مفرغة لا تنتهى من نفس الصراع الدرامى مع تغير تفاصيل المواقف لكن بلا جديد حقيقى. كما أن السيناريو لم يمنح الفرصة الكافية للشخصيات الثانوية لتلعب دورا هاما، مما جعلنا مقيدين داخل هذه النافذة الصغيرة التى تطل بنا على عالم هذا الثلاثى المرح فقط لا غير. وهو ما انعكس بطبيعة الحال على الإيقاع الداخلى للعمل، الذى بدأ يتثاقل بمرور الوقت وهى مسئولية المخرج دانى ديفيتو قبل طاقم المونتيرين جريج هايدن ومايكل هوفارس ولينز كلنجمان، على حين كان المخرج موفقا بشكل أفضل فى توظيف قدرات مدير التصوير أناستاس ميكوس والمؤلف الموسيقى ديفيد نيومان، ليتحملوا مسئولية هذا العمل مع البطلى الفيلم الشابين اللذين حاولا قدر استطاعتهما التفاعل مع الكوميديا من باب التلقائية وعدم الافتعال؛ لأن الموقف أحيانا كان كافيا للإضحاك من تلقاء نفسه. وما على درو باريمور وبن ستيلر والعجوز الموهوبة إلين إيسل إلا تقديم الأداء الجاد بالفعل لإبراز رد فعل عدم الفهم والدهشة والغضب والغيظ والتدبير للانتقام إلى آخره، خاصة عندما كانا يقعا بسذاجتهما فى شر أعمالهما ويتعثران فى كل وسائل الكفاح المستميت ضد المحتل، الذى يشغل حياتهما قلبا وقالبا ويدير المعركة بكفاءة عالية من الدور العلوى.

وقد قدم دانى ديفيتو فى المنهج البصرى بين ترسيخ حس المشهد الكوميدى خاصة كوميديا الموقف، وإبراز الرشاقة فى التنقل بين هنا وهناك وإخفاء معلومة ما أو وجود شخص ما حتى يعد للمفاجأة الدرامية والبصرية جيدا. كما مزج فى بعض الأحيان أسلوب الكوميديا الفودفيل الجسدية وبين البارودى، أى تقليد بعض المشاهد المفزعة فى أفلام الرعب والإثارة المعروفة. وذلك من خلال التلاعب بدرجات الإضاءة وإبطاء إيقاع اللحظة الحالية المستهدفة لدى المتلقى، ودعمها إما بجمل موسيقية متوترة من باب التشويق أو بلحظات صمت ثقيلة تعد للمفاجأة المهولة القادمة، وفى النهاية لا نجد إلا هذه العجوز التى حيرت هذين الزوجين الطيبين،مع أن مبرر هذه الطيبة المتناهية من جانب أليكس ونانسى فى تحمل هذه العجوز المشاغبة كانت أكثر من اللازم، وهى المبرر الدرامى الوحيد الذى خاض الجميع من أجله هذا الصراع الدرامى. بالتالى قام هذا الفيلم المتوسط بأكمله على دعامة مخلخلة لم تكن مقنعة بدرجة كبيرة تصلح لحلقات تليفزيونية فى الظهيرة أكثر منها للسينما، ومن أجل بعض ملامح الرؤية البصرية الكوميدية واجتهاد البطلين الشابين قدر المستطاع وقبول الممثلة العجوز إلين إيسل لما كان الفيلم المسلى قد وصل إلى هذه المنطقة

المتوسطة من النجاح. لهذا قلنا من البداية إن دانى ديفيتو المنتج والمنتج المنفذ والممثل مازال يتفوق على ديفيتو المخرج بمراحل.. (٣٧٦)

محمود مرسى

انتباه العملاق يمثل!

هكذا يستقبل المشاهد المحب للفن الرفيع أى مشهد شارك فيه الفنان الراحل محمود مرسى، من فرط المتعة التى كان يبثها هذا الرجل بكل ما يملك من حضور طاغ ووجود إيجابى مؤثر فى أى عمل فنى.نحن هنا لن نزحم سطورنا بوصفه بالكلمات التقليدية مثل العملاق والعظيم وما شابه؛ فكلمة فنان التى تسبق اسمه كافية جدا للدلالة على كل ما يمكن أن يوصف به. وهذا ليس نابعا من فراغ أو من باب التعاطف الزائد مع وفاته التى تركت أثرا ملموسا فى نفوس كل محبى الفن؛ لأن هذا الفنان وغيره من الفنانين الحقيقيين القلائل جدا يترك الدنيا بجسده فقط، مخلدا وراءه أعمالا مبدعة خلاقة سوف تقترن باسمه أجيالا طويلة.. إذا كانت الموهبة والثقافة كفتين لابد أن يتواجدا فى ميزان الفنان فى كل مكان لكى يبدع ويتواصل ويواصل مسيرته مهما تقدم فى العمر، فيمكننا القول إن محمود مرسى كان من الفنانين الذين حرصوا تماما على تحقيق هذا التوازن بكل ما يملك منذ بداياته، ونحن لا نتكلم عنه كممثل له مميزاته وأسلوبه الخاص الذى يتفرد به فقط، لكننا نتكلم عن العناصر المتكاملة التى صنعها هذا الفنان بنفسه ولنفسه ليكون مخرجا ناجحا بنفس القدر كممثل ناجح له بصمة تميزه. وليس أدل على ذلك من روائع المسرحيات الإذاعية المسجلة بالبرنامج الثقافى – البرنامج الثانى سابقا – بالإذاعة المصرية، لتجسيد وتأكيد عمق وموهبة محمود مرسى كمخرج وممثل. كل مشهد وكل جملة يعلنان على الملأ أن هناك فنانا مثقفا جدا واعيا تماما بما يدور حوله يقف وراء هذا العمل، لهذا كانت ومازالت أعمال محمود مرسى المخرج والممثل تتميز وتتقدم وتتفاعل مع المتلقى، انطلاقا من وجهة نظره الخاصة به التى يطرحها فى العمل. هذا الفنان لم يكن يؤدى المطلوب منه فقط ولا يردد ما يحفظ ميكانيكيا ولا يربط بين قيمة العمل وعدد الكلمات وبين أجره المنتظر، لكنه كان يصنع لنفسه ولشخصيته الدرامية عالما شديد الخصوصية؛ لأنه كان يعرف ماذا يقول وماذا يفعل وكيف ولماذا. هذه الثقافة الواسعة والشخصية القوية والثقة بالنفس والقدرة على القيادة والرؤية العقلية الفكرية التى تنامت بالقراءات والتراكمات والخبرات سنوات طويلة كانت خير سند لموهبة الفنان محمود مرسى، ولولاها لظلت موهبته تضىء ذاتيا بعض الشىء وبعض الوقت ثم تتراجع ثم تتجمد محلك سر؛ لأن تاج الموهبة على رأس خال هو تاج مهمل ملق على الطريق لن يلتفت إليه أحد، مهما حاول أو كرّس كل وقته للدعاية والترويج لأخباره. من هذا المنطلق لم يكن هذا الفنان يحتاج إلى إلى أى دعم إعلامى للإعلان عن موهبته ورأسه الممتلىء الموزون. فقد سبق وأعلن أكثر من مرة أنه ليس لديه ما يقوله خيرا من عمله الذى يبدعه. مثل هذه المنظومة النادرة من المقومات الفنية الذهنية

كان لابد أن تثمر فى النهاية إبداعا خاصا راقيا فى كافة الوسائط الفنية، يتجلى مثلا فى تجسيده البديع لشخصية "عبد الهادى النجار" شديدة التركيب والثراء بطل مسلسل "زينب والعرش"، والتى تعتبر واحدة من أمتع وأصعب الشخصيات الدرامية التى ظهرت فى الدراما التليفزيونية حتى الآن، كما يتجلى أيضا فى شخصية "أبو العلا البشرى" التى لم تكن لمجرد رجل طيب لا يفهم من حوله جيدا.لقد أدرك محمود مرسى الرؤية الفلسفية الفكرية التى قصدها بعمق المؤلف أسامة أنور عكاشة وبعثها من فوق الأوراق، بعدما أضاف إليها الكثير من وجهة نظره. نرجع إلى الحلقات ونتأمل بهدوء أسلوب كلامه وطريقة نطقه ونظراته ونبرات صوته وردود أفعاله المندهشة دائما وطريقة سيره وصمته البليغ وابتسامته المميزة له دائما على مدى كافة الصراعات الدرامية والشخصيات التى قابلها وما أكثرها، هذه الابتسامة المدروسة التى كانت تطرح الكثير من مفردات الشخصية على وجه ممثل موهوب مثقف يمتلك أدوات الاجتهاد والسعى الدؤوب للحفاظ على قيمة رسالة الفن الرفيع التى احترمها كثيرا وستحترمه وتذكره بدورها إلى الأبد. (٣٧٧)

"ابتسامة الموناليزا/Mona Liza Smile"

أين تكمن مشكلة هذا الفيلم؟

"ليست المشكلة أن يرتكب الإنسان أطنانا من الأخطاء المتنوعة، لكن المشكلة الكبرى عندما يقع فى نفس الخطأ مرتين".. هناك عدة أنواع من الأخطاء المتعددة حفل بها الصراع الدرامى الدائر داخل الفيلم الأمريكى "ابتسامة الموناليزا/Mona Lisa Smile" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج البريطانى مايك نويل، وقد بدأ عرض الفيلم فى التاسع عشر من شهر ديسمبر العام الماضى..

إذا تعاملنا مع منظومة هذا العمل السينمائى بالتحليل الرأسى والأفقى المتقاطع،فسنجد هناك عدة أخطاء متنوعة فى السلوكيات تثرى العمل، لكنها فى الأساس أخطاء فكرية متوارثة ومكتسبة من جراء التسليم بالأمر الواقع وانعدام الثقة فى إعادة تقييم الأمور واللارغبة فى تخطى حاجز الزمن، واستعذاب التجمد الروحانى ليصبح الجميع استنساخا أو مسخا من بعضهم البعض، وكأننا أمام إنسان واحد له عدة أوجه توحى جميعها بلا شىء. يتجلى هذا الكسل الفكرى الراكد منذ سنوات طويلة ممتزجا بالخوف المرير داخل كلية ويلزلى العريقة بإنجلترا التى تشيد مجتمعا نسائيا متفردا، وهى المعروفة بتحفظها الشديد وقبولها الطالبات المتميزات جدا وتدريبهن، ليصبحن ربات منزل وأمهات فاضلات فقط لا غير. لكن شتان الفارق بين التدريب والتغييب.. هذا الفارق هو الذى كشفت عنه وحاربته بمنتهى القوة والشجاعة والتصميم عام ١٩٥٣ الأمريكية المتفتحة العقل والثورية المستنيرة كاثرين واطسون (جوليا روبرتس)، الأستاذة الجديدة لمادة تاريخ الفن التى تحقق حلمها أخيرا بالالتحاق بفريق التدريس بكلية ويلزلى. الأستاذة المتفائلة لم تكن تعرف أن طالباتها السوبر قد تحولن إلى ماكينات متوقفة النمو، يحفظن تاريخ الفن ويختزن

المعلومات عن تفصيلات كل لوحة ويتعاملن مع المـنهج الإبـداعى مـن بـاب الصـم الأعمى، الذى يتلاءم مع خلاصة صفحات تذكر وفكر عديمة الروح. المثير للسخرية والشفقة أن حزب الطالبات يرفع شعار الصوت العـالى والنبـرات الواثقـة المتباهيـة بالكثرة والنظرات المتحدية والواجبات المحفوظة والكبرياء الشـامخ والغـرور الـذى لا يخجل من الاستعراض القصير النظـر، وهـن فـى الحقيقـة لا يعـرفن كيـف يتـذوقن الفن ولا يفقهن شـيئا عـن اتجاهـات الفـن الحـديث ولا عـن أى تطـور فـى الحيـاة ويعشـن حياتهن بلا أدنى طمـوح فـى تبعيـة مهينـة وراء العائلـة وتقاليـد المجتمـع وفارس الأحلام المنتظر.. كم هى مثيرة هذه الخطوط التى يحفل بها هـذا الصـراع الدرامى الـذى قـام عليـه سـيناريو لـورانس كـونر ومـارك روزنتـال وتـداخل الحريـة الفكرية والشخصية والفنية من حيث المبدأ، حيث يتعامل الفيلم مع مخطط فكرى عال المستوى يحمل تباشـير زعامـة نسـائية وبـواكير ثـورة فكريـة هادئـة الصـوت شـديدة العمق والمقاومة والصلابة وقوة التأثير والقتال من أجل الحرية، مهمـا كـان الثمن فادحا وثقيلا. كما بنى كاتبا السيناريو مع المخرج الرؤية الداخليـة فـى هـذا العمل على منطق عمق التأثير الإيجابى والتـأثر البنّـاء، الـذى تـم تبادلـه بأشـكال ولحظات وكثافة مختلفة بين كاثرين واطسـون ونمـاذج مـن بعـض طالباتهـا اللائـى يمـثلن مـع زمـيلاتهن المنقـادات وأسـاتذتهن المستسـلمين وقيـادات الجامعـة المتحجرين داخل هذا العالم الضيق اسـتعارة للمجتمـع البريطـانى العتيـد والعنيـد فى ذلـك الوقـت بأجيالـه المختلفـة وعـدم تناسـقه مـع الفكـر الأمريكـى المتحـرر الطموح. فقد استطاعت كاثرين تحريك الجبال البـاردة وحولـت طالباتهـا مـن أعـداء إلـى مريـدات مسـتنيرات، مثـل بيتـى (كيرسـتن دونسـت) المتشـددة السـليطة الدمية فى يد أهلها منذ الصغر، التى تتهم الآخـرين بكـل مـا تعـانى هـى نفسـها منها وتحاول دون إرادتهـا إفسـاد كـل شـىء جميـل وتـدمير آجنـة الفكـر الجـرىء، ومعهـا الصـريحة الناضـجة المتوازنـة والمتفـاخرة بحريتهـا السـرية جيزيـل (مـاجى جلينهال)، وجوان (جوليا ستايلز) التى استوعبت مفهوم الحرية الحقيقى واختارت مسـتقبلها برغبتهـا؛ فعلمـت كـاثرين درسـا بليغـا عنـدما شـكرتها علـى درسـها الفكرى الحياتى الممتع، لكنها أوضحت لها أيضا اختيارها ما يناسـبها مـن منطلـق الحرية التى تذوقتها؛ لأن أحلام جوان تختلـف كثيـرا عـن أحـلام كـاثرين، ولا يحـق للمدرسة أن تحيا داخل أحلام الآخرين فى واحد مـن أفضـل مشـاهد الفـيلم قـوة وتنظيما.. المشكلة ليست مقتصرة على مبدأ عمل الفتاة أو اسـتكمال دراسـتها، بدليل وجود نموذج زميلـة كـاثرين المدرسـة المخضـرمة نانسـى (ماركيـا هـاردن) التى لم تتزوج. واختبئت داخل المنظومة المحافظة واكتفت بتكرار كلمـات الـدرس عامـا بعـد عـام مثـل الببغـاء التائـه، وإدمـان مشـاهدة برنـامج المسـابقات فـى التليفزيون والفرح الوهمى بحل أسـئلته مـن الوضـع جلوسـا فـى مكانهـا لا تحـرك ساكنا ولا تجرؤ على ممارسـة الحيـاة والتعلـق بهـا.. إذا كانـت كـل هـذه الأرضـية الفكرية المثيرة متوفرة تلقائيا طبقا لطبيعة ونوعية القضـية المثـارة، وهنـاك نجمـة كبيرة مثل جوليا روبرتس ومعهـا ممـثلات شـابات موهوبـات وقائـد العمـل المخـرج الإنجليزى مايك نويل بسمعته الفنيـة الطيبـة التـى اكتسـبها خاصـة بعـد تقديمـه الفـيلم البريطـانى الشـهير "أربـع زيجـات وجنـازة /4 Weddings And A Funeral" إنتاج ١٩٩٤، فلماذا لم يحقق الفيلم درجة نجاح كبيرة وأين المشكلة؟؟ المشكلة فى هذا العمل أنه هادىء ورتيب أكثر من اللازم على مستوى منـاطق السـيناريو

التى تخلخلت من عدم استمرارية القوة طوال الوقت، وانطفاء بريق الحيوية الفكرية فى كتابة السيناريو وفى تنفيذه البصرى أيضا، بسبب تقليدية التقنية والمنهج الإبداعى الذى لم يتعامل مع المشاهد المختلفة بالجهد اللائق والخيال الواسع الذى تحتمله أكثر بكثير مما رأينا. بالتالى تحول مونتاج مايك أدسلى وكاميرات آناستاس ميكوس وموسيقى راتشيل بورتمان إلى أدوات خلاقة معطلة كثيرا، تؤدى دورها الاستاتيكى المتوقع دون مدلولات تشعل الرغبة فى التأويل، مثل المتعب قبل النوم الذى يقلب صفحات أى كتاب بحكم العادة متثائبا بتثاقل شديد من باب الروتين ليس إلا.. إذا عقدنا مقارنة سريعة بين سبب النجاح الكبير للفيلمين الأمريكيين "لا للحب/Down With Love" ٢٠٠٣ إخراج بيتون ريد بطولة رينيه زلويجر وإيوان ماكريجور و"شيكولاته /Chocolat" ٢٠٠١ إخراج لاس هالستروم بطولة جولييت بينوش وجونى ديب حيث يطرح الاثنان رؤيتهما حول نفس مفاهيم الحرية والثورية والقيادة النسائية فى الماضى بمنظورين مختلفين تماما، فسنجدهما يتمتعان بكل ما يفتقده فيلمنا الحالى من حيوية وتدفق وتحكم دقيق فى الإيقاع الداخلى والتوازن الواضح فى البناء والاختيار الدقيق لكافة الممثلين، وقدرة المخرج على تجسيد رحيق الزمن القديم ظاهره وباطنه وتفاصيل الكادر الثرية والنسيج البصرى المعد جيدا للتعامل مع طبيعة القضية وأطراف الصراع الدرامى، وهو ما لم يتحقق بالقدر الكافى مع الموناليزا رغم ابتسامتها الجميلة.. (٣٧٨)

"The Human Stain/الفضيحة"

دراما سياسية إنسانية تدين عنصرية أمريكا

"هى ليست أول حب فى حياتى، هى ليست أعظم حب فى حياتى، لكنها آخر حب فى كل حياتى".. من يكون هذا العاشق العنيد الواثق بخفقات قلبه بهذا الشكل؟ ومن تكون هى التى تستحق كل هذا التصميم المخيف والحب العنيف إلى هذه الدرجة؟؟ هذان العاشقان هما اللذان ينتميان إلى عالمين متناقضين تماما، لكنهما يشتركان فى الحب الحقيقى الذى جمع بينهما فى ذروة وقوفهما على شفا مرحلة الانهيار الداخلى التام، بعدما أعلنت روحهما عصيانها من فرط ثقل السر الرهيب الذى تكتمه بداخلها هنا وهناك سنوات. العاشق هو كولمان والعاشقة هى فونيا بطلا الفيلم الأمريكى غير التقليدى "الفضيحة / The Human Stain" ٢٠٠٣ إخراج روبرت بينتون..

يعد الأمريكى روبرت بينتون كاتب سيناريو فيلم "بونى وكلايد/ Bonnie And Clyde" ١٩٦٧ وسيناريست ومخرج "كرامر ضد كرامر/Kramer vs. Kramer" ١٩٧٩ و" أماكن فى القلب/ Places In The Heart" ١٩٨٤ واحدا من أميز المخرجين، الذين يجيدون تجسيد وطرح رؤيته العميقة فى الأفلام الإنسانية الصعبة والعلاقات العاطفية الخطرة، بحس دقيق وفكر راق وقدرة على التعامل مع النفس البشرية واستنفار قدرات ممثليه ومعه يكونوا إما ممثل أو لا ممثل.. يرجع عمق هذا الفيلم إلى طبيعة الصراعات الدرامية وأبعادها السياسية الإنسانية

الاجتماعية السيكولوجية العاطفية العميقة، المجدولة فى منظومة واحدة ممتعة ومؤثرة لترابطها وقوة بنائها الفنى المعمارى، كما يعتبر الفيلم يعتبر فرصة كبيرة للاستمتاع بتجليات إبداع فن الممثل لدى أنتونى هوبكنز ونيكول كيدمان وإد هاريس.. بداية نشير أن سيناريو هذا الفيلم الذى عرض بمهرجان فنيسيا الماضى والذى كتبه نيكولاس ماير، مأخوذ عن رواية المؤلف الأمريكى فيليب روث بنفس عنوان الفيلم ليكون العمل السينمائى الثالث المأخوذ عن مؤلفات روث الأدبية بعد فيلمى "وداعا كولمبوس/Goodbye Columbus" ١٩٦٩ و"شكوى بورتنوى/ Portnoy's Complaint" ١٩٧٢. نعود الآن إلى هو وهى بطلى هذا الفيلم الأمريكى المختلف، لنجد أن المنطق وحسابات القلم والورقة كلها تؤكد استحالة التقاء كولمان سِلك (أنتونى هوبكنز) أستاذ الأدب الكلاسيكى الكهل وعميد الكلية بإحدى الجامعات الأمريكية بالعاملة البسيطة الجميلة المتوحشة المنعزلة الفقيرة فونيا فيرلى (نيكول كيدمان)، التى تجمع بين أعمال يدوية بسيطة منها نظافة مبنى الجامعة ولا تفقه شيئا فى العلم.

إذا تعاملنا مع هاتين الشخصيتين فى المعمل المنغلق كمجرد لافتتين معلقتين فى الهواء وجربنا بينهما عملية الانجذاب الكهربائى بالسالب والموجب، فلن نصل إلى شىء وسيظلان منعزلين بلا حياة أو نقطة التقاء واحدة بلا أمل.. أما إذا خرجنا إلى عالم الحياة الرحب الملىء بالغرائب ووفر لهما الفيلم لحظة شديدة الصعوبة خارج حدود الزمن تضرب أعقد منطق فى الصميم، فسنصل الى النتيجة العكسية تماما مثلما جسدها المشهد الافتتاحى للفيلم كحقيقة واقعة. العاشق كولمان يقود سيارته القديمة التى تشبهه بهدوء بيد واحدة على طريق الثلج الطويل، ويده الأخرى تحيط بفونيا التى تنام على صدره كالحمل الوديع الذى أنهك تماما من كثرة من لم يقدروا وداعته كما سنرى. فى هذا المشهد الافتتاحى يعلن المخرج عن تقديم عمل مؤثر يحرك العقل، ويستفز المشاعر بعيدا عن تشويق طرح أحداث الصراع الدرامى بالترتيب؛ لأنه ببساطة بدأ من النهاية بعدما انقلبت السيارة بالعاشقين، حينما فشل كولمان فى تفادى السيارة الأكبر التى بعثها القدر قادمة فى الاتجاه المعاكس على الطريق الضيق بإصرار دون تنازل. نستطيع أن نخرج من هذا المشهد الافتتاحى المشوق بعدة نقاط أساسية لفك شفرات هذا العمل السينمائى.. أولا - إعلان المخرج والسيناريست من البداية أن التعامل على المستوى الزمنى سوف ينتهج الطريق الخلفى، لنشاهد كل ما هو آت فلاش باك بلهجة ومنطق فعل كان، الذى سيحيلنا بالتبعية إلى التساؤل عما حدث فى الماضى وأيضا كيف ولماذا طالما هذه هى النهاية؟ من داخل الفلاش باك العام سندخل فى عدة طبقات أخرى من الحكاية داخل الحكاية المجسمة داخل العقل الباطن لشخصية البطل بالتحديد، مدعمة أحيانا بمنهج السرد والتعليق المصاحب بصوت المؤلف الأدبى ناثان زوكرمان (جارى سينيز) الذى سيدون حكاية هذين العاشقين فى كتاب، وسيظل معنا من البداية إلى النهاية أو بمعنى أدق من النهاية إلى النهاية، ليستكمل ما بدأه كولمان من سرد وقائع حياته بوجهة نظره الخاصة وحده.. كما وضع المخرج أولى خطوات منهجه البصرى التشكيلى من خلال هذا المشهد البسيط ظاهريا، لنتأكد فيما بعد أن هناك توظيفا دراميا متعددا نحو طريق الثلج طوال الفيلم متباين الدلالات والإيحاءات، حينما أصبح طريق الثلج شاهدا على

لحظة النهاية الجسدية للبطلين ومن قبلها لحظة بداية اللقاء بينهما بالمصادفة. ثم إعلان كولمان على طريق الثلج أيضا مدى حبه الشديد لفونيا عمليا، عندما التقى الثلاثى جماعيا للمرة الأولى والأخيرة كولمان وفونيا وزوجها لستر (إد هاريس) أمام منزلها لتهديد العاشقين معلنا اقتراب تحقق فعل الموت، وأيضا بلوغ حالة الحب الشديدة بين كولمان وفونيا. كما يلقى إلينا هذا المشهد بأهم أدوات الإبداع البصرى للمخرج بوعى طوال العمل، عندما ظلت كاميرات مدير التصوير الأمريكى الراحل جين – إيف إسكوفر تتنقل بين عدد من الزوايا والكادرات شبه المتناقضة بين بانوراما كبيرة تفتح الخلفية لنرى الطريق بأكمله يمتد هنا وهناك، تتأرجح فوقها عربة العاشقين الصغيرة الهادئة كلعبة مستكينة فى يد القدر ذاهبة إلى مصيرها المحتوم. ثم تنقل بسلاسة ورقة مع مونتاج الأمريكى كريستوفر تلفسون بين هذا الانفتاح البصرى الهائل للعالم الخارجى إلى الانكماش المفاجىء، للتركيز فقط على عالم البطلين الداخلى داخل السيارة ومدى حالة السكينة المتوهجة بينهما والصمت التام بعدما استنفذا كل الكلام سابقا. وأخيرا نصل مع المشهد الافتتاحى للمؤلفة الموسيقية الأمريكية راتشل بورتمان، التى تمنح هذا المشهد علامة صوتية سمعية جمالية دالة مميزة ليس فقط للشخصيتين المحوريتين، لكن نبرات البيانو المرافقة بكل هدوء وشجن ستلعب دور البوق الصوتى، الذى سيعلن وجوده طوال الفيلم وصول الطرفين إلى مرحلة هامة من الاعتراف فى رحلة حياتهما الشاقة، ليقتربا من الإفصاح عن أنفسهما بشكل أفضل ليبلغا مرحلة التوازن الداخلى والاستنارة الروحانية. كل هذه الدلالات والإحالات المكثفة ستنقلنا بالتبعية إلى التساؤل مجددا هو: من يكون هذان العاشقان؟!!

ساعة الصفر التى بدأ منها الفيلم سرد وقائع الفلاش باك بمنطق كان ياما كان، كانت فى تعريفنا الأول على التركيبة الدرامية لبطل الفيلم كولمان سِلك يقف فى ساحة الدرس يشرح لطلابه مأساة أخيل حرب طروادة مع المرأة التى أحبها، ويتساءل عن سر غياب الطالبين اللذين لم يرهما مطلقا وهل هما أشباح؟؟ لم يكن كولمان يعلم أن هذا التشبيه البرىء فى المجتمع الأمريكى الحديث عام ١٩٩٨ بلد الديموقراطية إبان فضيحة مونيكا الشهيرة سيتحول إلى إدانته صراحة بجريمة التفرقة العنصرية، لتهكمه بالقول على طالبين لا يعرفهما اتضح لسوء حظه أنهما من الأمريكيين الأفارقة أصحاب البشرة السمراء.. فما كان من الأستاذ الثائر إلا أن غضب بعنف رهيب واستقال من الجامعة، وظللنا نتابع فى واحد من أجمل مشاهد الفيلم صعوبة وجمالا لهاث الكاميرا اليائسة مهرولة من غرفة لغرفة وراء كولمان المنفجر فى كل مكان، وهو يخبر زوجته أيريس (فيليس نيومان) بثورة عارمة عن مدى سفاهة عقل الأساتذة والمجتمع الأمريكى الراقى الأكاديمى المثقف ككل. ثم يقدم المخرج قدرة محترمة على مدى تمكنه وتحكمه فى الإيقاع واللحظة الدرامية، عندما يهدم كل الانفجار المرئى المسموع بعد سلسلة من المونتاج والتصوير العبثى من عبثية اللحظة ذاتها، ويوقف فجأة كل شىء مع وفاة أيريس المفاجىء بين يدى كولمان لتنقطع أنفاس الكاميرات والمونتاج والموسيقى ويقدمون صحبة من الصمت المهيب المزيف، الذى سينقل الصراع الدرامى فى الفيلم إلى نوع مختلف تماما من الغضب الشديد المختلف طالما أن مظهر الشخصيات غير متصالح مع مخبرها.

وهو ما سيمهد لنا بمنطقية مبررة تماما الانتقال إلى عالم العاشقين بعد خسارة كولمان كل شىء فى لحظة واحدة، لنبدأ فى التغلغل إلى أعماقه خاصة بعدما طلب من المؤلف ناثان المريض سابقا المنعزل حاليا كتابة قصة حياته المزيفة ويرفض. وهو ما سيفتح الطريق بمنطق الحلقات المتواصلة فى العلاقات الدرامية الإيجابية الفاعلة لنتعرف على حقيقة كولمان سِلك التى أخفاها عن كل الناس، حيث اتضح أن أستاذ الجامعة الأبيض اللون اليهودى الديانة اليتيم الأبوين حتى قبل زواجه ما هو إلا سِلكى سِلك العضو الأبيض فى العائلة الزنجية ويجمع سابقا بين العلم ورياضة الملاكمة، لكنه خسر حبيبته الشقراء الوحيدة ستينا بولسون (جاكيندا باريت) بسبب أصوله الزنجية. منذ انضمامه إلى البحرية الأمريكية تبرأ من زنجيته ودوّن فى الأوراق الرسمية معلومات مغلوطة، ليضمن التعاطف العام دون اضطهاد. وأخيرا أعلن وفاة والديه الكاذبة كى تستقيم حياته ويتزوج من أيريس البيضاء؛ حتى لا يكرر فقدان حبه الأول وأحلامه. لكن كولمان الذى يسعى إلى الحرية لم يدرك أنه إذا كان يحترم نفسه فى الماضى ويعيش على أمل المستقبل الأفضل، فمن الآن سيظل أسير الوصمة الإنسانية المخجلة التى ألحقها بنفسه وستحاصره طوال العمر، ليحيلنا إلى الترجمة الحقيقية الدقيقة لاسم الفيلم "الوصمة الإنسانية" الأشد وطأة وتأثيرا بمراحل من مجرد فضيحة عابرة.. فى ظل حوار الفيلم الذكى خاصة على لسان كولمان وفونيا تعرفنا أيضا على ذروة الأزمة النفسية الطاحنة التى تعيشها فونيا بغضب متأهب الفتيل باستمرار، بعدما خاضت طفولة معذبة وتزوجت لستر بطل حرب فيتنام السابق الذى أشبعها معاملة سيئة وعنفا متنوعا، ويتلقى الآن علاجه النفسى معتبرا ذاته بطلا قوميا معلنا أنه لم يقتل بوحشية فى فيتنام، لكنه كان ينفذ ما يملونه عليه.. ثم جاءت ذروة أزمة فونيا الداخلية عندما تسبب حادث أليم فى احتراق أطفالها بالمنزل ليزيد هوة عزلتها وإحساسها بالذنب، ويحفز لستر على الانتقام منها بكل الوسائل خاصة بعد علمه بعلاقتها مع كولمان، وهى العلاقة التى بدأتها هى بدافع الجنس، لكنها انقلبت إلى حب رغم عنها فتزايدت جراح أزمتها ووصمتها، وهكذا تعددت الوصمات على المستوى الفردى والجمعى داخل هذا المجتمع الصغير الكبير.

من داخل الفلاش باك بمنهج الصراع الدرامى الدائرى حاصر الماضى حياة البطلين فى دائرة ترديدية خانقة أيضا، وشاهدنا كيف وظف المخرج مشاهد كولمان الشاب فى الماضى (ونتورث ميلر) مع حبيبته ستينا وربط بينها وبين فونيا فى علاقات ترديدية على المستوى التأثير والبعد الدرامى حتى الشكل الخارجى، مع فارق هندام ونظام ملابس وتصفيف شعر ومفردات ستينا المهذبة الخالية من الأزمات، مقارنة بفونيا بملابسها الرثة اللامبالية وشعرها الثائر ووشمها البارز ونظراتها التائهة وسجائرها المشتعلة من نيران غضبها وهزيمتها الداخلية المريرة كأنثى جميلة منبوذة لا يريدها أحد ولا تريد أحدا.. برغم دقة حساب البناء الدرامى جيدا وتحديد ماذا يخبىء وبماذا يبوح وكيف يكذب وكيف يهرب ولماذا طبقا لفوران تأزم الشخصيات المحطمة، فإن غالبية نقاط ضعف الفيلم تركزت حول شخصية ناثان زوكرمان، من ناحية إقحام السرد أحيانا وعدم توظيفه بعمق بما يكفى وبناء الشخصية ذاتها ومدى الاستفادة منها، ليس بمنطق عدد المشاهد بدليل قلة مشاهد لستر ومستر سِلك الأسمر (هارى

جى. لينكس) وزوجته (آنا ديفر سميث) ومدى قوتها وتأثيرها، بالإضافة إلى أداء جارى سينيز المتصلب باستثناء مشهد رقصه مع كولمان الذى انطلقت فيه مرونته بعض الشىء.. قدم المخرج روبرت بنتون عملا مختلفا حافلا بمجموعة من المشاهد المتميزة، مثل مشاهد كتلة التشكيل الضوئى البصرى والاضاءة الشاحبة الخلاقة والمونتاج البديع فى اللقاء الحبيبين الجنسى، ومشهد رقص زوكرمان وكولمان برشاقته وطفوليته. وهناك مشهد الحديث الحار بين العاشقين فى السيارة فى بداية معرفتهما، وتركيز بينتون على التقاط فونيا من الخلف وحجب بعض وجهها مع ترك خصلات شعرها المتوحشة وصوتها المثير ينوبان عنها فى الصورة والإيحاء والإغراء. مع تعدد مشاهد البطلين تظل مشاهد غضب البطل بعد استقالته ثم لقائهما الأول فى السيارة ثم تحمل كولمان انفجار فونيا الشديد بعدما تأكدت أنه تحبه من أمتع مشاهد هوبكنز بجدارة. كما جاء أداء نيكول كيدمان بكل لغة التوافق الجسدى الحركى، وتنقلها بين استخدام طبقة صوت شديدة النعومة والخشونة والجفاء وقدرتها على التعبير بعينيها وجسدها عن نقيض ما تنطق، ليساهم فى تربع مشهدى مونولوجاتها مع العصفور ورويها حادث أطفالها وأيضا مشهد انتظارها زوجها وحدها، ثم مشهد طرده بالبوليس كأبلغ مشاهد العمل، حيث قدمت توليفة رفيعة المستوى من الرعب الممتزج بالشراسة بنظرات شديدة القدرة على التعبير والإحساس والتركيز. وهو ما يحيلنا أخيرا إلى أهم مميزات الفيلم وهى صعوبة ومهارة تصميم المشاهد واختيار الحلول الممتعة، مثل مشهد موت أيريس ومشهد اعتراف فونيا بحكايتها حتى لحظة احتضان كولمان لها ليس بالتقابل بل باحتوائها من الخلف يسندها فى ذروة لحظات انهيارها الداخلى، بالإضافة إلى التنوع فى التعامل مع مفهوم حالة الموت وجلالتها واختلافها من فرد لآخر فى هذا الفيلم المختلف بحق عن أكلاشيهات السينما الأمريكية المملة.. (٣٧٩)

"النهر الخفى والجريمة الغامضة/Mystic River"

صراع نفسى قاتم يجمع بين ملابسات الجريمة والخوف

يوما ما كان الأطفال الأمريكيون الثلاثة جيمى وديف وشون يلعبون فى أحد الشوارع بأحد الأحياء الأيرلندية فى بوسطن، يجربون ويضحكون ويفكرون ويثرثرون ويخربون القليل من مقتنيات الشوارع من باب التعرف على الجديد لإزالة الدهشة مثل كل أطفال الدنيا. وفى لحظة ما انقلبت حياتهم رأسا على عقب أو بالتحديد حياة الطفل ديف بصفة خاصة، الذى اختطفه اثنان من أشداء الرجال بحيلة ما بدافع التحرش الجنسى، إلى أن تمكن من الهرب بعد مرور ثلاثة أيام كاملة من العذاب المرير.. خمسة وعشرون عاما مر عليهم ولم يعد الصغار صغارا، كبرت عضلاتهم وطالت هاماتهم وتزوجوا وأنجبوا أطفالا، لكن يبدو أن رؤوسهم كانت ومازالت غارقة فى الماضى البعيد خاصة الضحية ديف أطيب الأطفال الثلاثة..

هؤلاء الثلاثة هم أبطال الفيلم الأمريكى "النهر الخفى والجريمة الغامضة/Mystic River" إنتاج ٢٠٠٣ من إخراج الممثل والمخرج الأمريكى كلينت

إيستوود، والحق أنه فيلم قاتم بالفعل يثير التوتر لدى المتلقى بإيجابية خاصة أنه طويل نسبيا يستمر عرضه ساعتين وسبع عشرة دقيقة كاملة. بدأ عرض هذا الفيلم فى الثامن من شهر أكتوبر العام الماضى، وكتب له السيناريو برايان هلجيلاند مأخوذ من إحدى روايات دينيس ليهان بنفس عنوان الفيلم "النهر الغامض" طبقا للترجمة الحرفية الدقيقة للاسم. يحتل حدث لعب الصبية فى الشارع حتى لحظة اختطاف الطفل ديف محور الاهتمام الوحيد للمشهد الافتتاحى الذى اختاره السيناريست لهذا العمل الغارق فى جو الجريمة وبعض المناظر الدموية الكئيبة، حيث قدم المخرج كلينيت إيستوود من خلاله المفتاح الدرامى الذى ستتجه إليه دفة الصراع الدرامى القادم طوال العمل. كما أن هذا المشهد يحمل المفتاح الأول لفك شفرة المنهج البصرى لهذا العمل الذى خطط له المخرج، بالتعاون مع فريق عمله المكون من مدير التصوير توم سترن والمؤلف الموسيقى لينى نيهاوس ومونتاج جويل كوكس، تم إعلاننا بوضوح من البداية أننا أمام فيلم من نوعية الجريمة الغامضة. من هذا المنطلق رسم المخرج الجو العام الذى يتلاءم مع هذا الحدث من خلال مونتاج بطىء، ربما أبطأ من الزمن الطبيعى المعتاد لزيادة جرعة التوتر والإثارة، ولرفع معدل الترقب للإعلان عن قرب وقوع حدث سيىء غير عادى ينتهك العالم السمح لهؤلاء الأطفال الأبرياء على الأقل حتى ذلك الوقت. وقد امتدت ملابسات هذا الجو الملبد بالغيوم عندما أخلى المخرج الشارع الذى شهد الحادث تماما من أى شخص يمر ولو بالمصادفة، رغم أننا فى وضح النهار للدلالة على مدى قسوة الجريمة ووقاحة مرتكبيها. وكأن الدنيا نفضت يديها عن كل البشر وركزت انتباهها مع عالم هؤلاء الصغار المنغلق عليهم تماما وتفرغت لهم، وقد امتد هذا التركيز الحاد على عالم الأبطال الثلاثة طوال العمل، حيث ظللنا معهم وزوجاتهم وأبنائهم ومشكلاتهم دون غيرهم. وبنفس المنطق سارت الكاميرات عرضا وطولا مع الحدث، وكأنها تراقب الصغار وتحذرهم وتحذرنا معهم، لتلعب دورا إيجابيا بصريا فى خلق الجو العام لهذا الفيلم لا ليكون فيلما من أفلام الجريمة فقط، بل ليمتد ليكون فيلما مثيرا يحمل بعدا سيكولوجيا لنعرف ماذا جرى لهذا الصغير الذى ودع أصدقائه بنظرة متحيرة متوجسة من الزجاج الخلفى من سيارة المجرمين، وكأنه كان يشعر بوداعه عالم براءته وهدوئه وتوازنه الداخلى النفسى إلى الأبد..

لم يستنزف المخرج كلينيت إيستوود مجهوداتنا بقية الصراع الدرامى الطويل فى البحث عن هذا المجرم الوضيع، لكنه قفز قفزة هائلة إلى الحاضر دون أن نعرف عن مصير الثلاثة أى شىء إلا عندما تقابلوا مرة ثانية والسبب جريمة أخرى، لكنها هذه المرة تخص الصبى سابقا والرجل الناضج حاليا جيمى ماركوم (شون بين)، الذى أصبح الآن مالكا لمتجر مربح وكان له نشاطه الإجرامى السابق وربما مازال أيضا.. أما هذه الجريمة التى جمعت بين الصبية الثلاثة المرتبط مصيرهم ببعضهم البعض والجيران سكنيا حتى هذه اللحظة فكانت مقتل كاتى (إيمى روسوم) ابنة جيمى بعد تعرضها لإصابات بالغة فى أكثر من مكان.. بهذا تعود الدائرة الدرامية وتلف لفتها مرة أخرى، عندما تولى الصديق الثانى محقق الشرطة الحالى شون ديفن (كيفن بيكون) البحث فى هذه القضية مع زميله المحقق (لورانس فيشبورن)، على حين تتجه شكوك جيمى إلى الصديق الثالث ديف بويل الضحية الصغرى (تيم روبنز)، الذى أصبح منذ الحادث الأليم فى

طفولته شديد الانطواء على نفسه حزينا غاضبا من الزمان الذى غدر به فجأة دون وجه حق، ولم تستطع حياته الجديدة وأسرته المكونة من أبنائه وزوجته ديف سيليست (مارسيا جاى هاردن) انتشاله من ذكرياته المخيفة. وقد حامت الشكوك حوله عندما عاد فى نفس يوم الحادث ويده وملابسه ملطخين بالدماء، واختلق لزوجته قصة تبدو غير مقنعة يوما بعد يوم مما جعلها تشك فيه كثيرا وتخبر جيمى العنيف بذلك، أيا كان من باب تأنيب الضمير أو من باب الخوف على نفسها وأبنائها؛ فالنتيجة فى النهاية واحدة بعد أن وجهت سيليست الصراع الدرامى وجهة شديدة العنف والقسوة دون قصد عندما وضعت العربة فجأة أمام الحصان.. لم تتوقف طموحات المخرج كلينت إيستوود فى خلق هذه الجريمة الثانية كمجرد صورة لجريمة عادية لها طرفاها المعتادان مثل لعبة العسكر والحرامية الشهيرة، لكن توظيفها الدرمى الحقيقى كان ينصب فى المنظور الثالث على إحياء جريمة التحرش فى الماضى، وكيف أن ديف الخائف دائما قاد الصراع ليكون سيكولوجيا بحتا أكثر منه بوليسيا. عندما اتضح أنه مازال يعانى الكثير من جريمة الماضى وكأنها وقعت بالأمس، حتى أنه لم تواته الجرأة على مصارحة زوجته بحقيقة ما حدث وظلت لا تعرف سببا لانكساره الدائم وانصرافه عن كل شىء. لكن هروبه من الماضى لم يفده فى شىء ولا حتى على مستوى الكوابيس التى تطارده باستمرار، وإذا بالجريمة الثانية تفتح عليه أبواب جهنم المغلقة من حادث الماضى الأليم على كافة المستويات، حتى حوله خوفه الموحش من ضحية إلى متهم فى نظر زوجته وفى نظر جيمى أقرب أصدقائه على الأقل فيما مضى.

استكمل المخرج المخضرم كلينيت إيستوود ملامح الكادر البصرى المميز لفيلمه كما أسسه من البداية فى مشهد الافتتاح، وكلما زادت الأمور تعقيدا تباطأ الإيقاع الداخلى للفيلم عكس المتوقع؛ لأن نوعية الجريمة هنا لا تعتمد على المطاردات والكر والفر بين الصياد والضحية، لكنها تعتمد فى حقيقة الأمر وطبقا لمقتضيات الصراع الدرامى السيكولوجى فى المقام الأول على خطورة وصعوبة التعامل مع الماضى الدفين داخل ديف، هذا الضحية المتورط مع القدر وكيفية عدم مواجهة نفسه بحقيقة ما حدث واستحالة تكيفه مع الأمر الواقع أيا كان.عندما لا تتوازى رحلة عمره الجسمانى مع عمره النفسى،لابد من حدوث خلل مفاجىء وشرخ كبير فى حياته الشخصية على كافة المستويات بسبب هذا الخوف القبيح.. ولأن الفيلم يضم العديد من الممثلين الموهوبين أصحاب الحضور القوى والوعى بمتطلبات الشخصية ومظهرها ومخبرها، ويمتلكون القدرة على أداء المشاهد الصعبة المليئة بالأحاسيس المركبة، كان من الطبيعى اعتماد المخرج فى الكثير من الأحيان على الكادرات الكلوز التى تركز على وجه الممثل فقط لا غير لالتقاط كم المشاعر المختلطة التى تعترى الأبطال الثلاثة والزوجتين آنابيث (لاورا لينى) زوجة جيمى ومعها سيليست. برغم أن الفيلم لم يترك المساحة الكافية لزوجة جيمى لتلعب دورا إيجابيا بما يكفى داخل الصراع الدرامى وتعمد تهميشها كثيرا، فإنه فى المقابل أتاح الفرصة للممثلة مارسيا جاى هاردن لأداء مجموعة من المشاهد المتدرجة الصعوبة، وكان مشهد إبلاغ جيمى عن شكوكها فى زوجها أنه قاتل ابنته رغم أنها تحب زوجها من كل قلبها من أجمل المشاهد المؤثرة فى هذا العمل من حيث الأداء التمثيلى. فقد

أصبحت الزوجة تخاف زوجها ولا تدرى كيف تحتوى خوفها هذا ولا كيف تتصرف، من هنا جاءت لحظة الذروة الدرامية التى أدت إلى نتيجة شديدة القتامة بين الأصدقاء؛ لأنه من سوء الحظ أن يجتمع خائفان مرعوبان ضعيفان فى بيت واحد مثل ديف وسيليست.. يبدو أن الممثل الشاب الذى لعب دور الشاب (توماس جيرى) صديق كيتى وحبيبها وعدو جيمى الأول يحمل خامة طيبة، وقد استطاع الصمود بقوة أمام الممثل الموهوب شون بن فى الكثير من المشاهد. مع ذلك عاب على الفيلم تقليدية المعالجة السينمائية بعض الشىء، بالإضافة إلى اجتهاد كلينيت إستوود فى رسم تفاصيل الكادر البصرى شبه المظلم المحيط بديف دائما، لكنها لم تكن تحمل الجديد بما يكفى. كما حاول السيناريو رسم المزيد من خيوط الإثارة وإعلاء درجة الترقب فى الفيلم، عندما حول مكالمات زوجة المحقق المتخاصمة مع زوجها إلى مكالمات مجهولة تأتيه فى أوقات غريبة، متعمدا ألا يظهر من صاحبتها إلا ظلها على الحائط أو مجرد مساحة صغيرة من أصابعها أو فمها، حتى بدا هذا الجزء فى النهاية مقحما على الأحداث متعمدا الافتعال فقط لا غير دون توظيف عميق أو مردود إيجابى..

فاز شون بين عن هذا الفيلم بجائزة أوسكار أفضل ممثل وبرايان هيلجلاند بأوسكار أفضل سيناريو معد عن عمل أدبى، كما رشح الفيلم لأوسكار أفضل إخراج لكلينيت إيستوود وأفضل فيلم وأفضل ممثل مساعد لتيم روبنز. عرض هذا الفيلم أيضا ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان كان السينمائى الدولى فى دورته الماضية، كما رشح عنه المخرج كلينيت إيستوود لجائزة أفضل إخراج من رابطة المخرجين فى الولايات المتحدة الأمريكية، بالإضافة إلى طابور طويل من الجوائز والترشيحات التى حصدها الفيلم طوال العام الماضى تقديرا لمعظم عناصر هذا العمل السينمائى المتميز والقاتم أيضا.. (٣٨٠)

"بولى.. حبيبتى/Along Came Polly"

كوميديا مسلية خفيفة تصالح بين العقل والجنون

هل من الممكن التعامل مع مشاعر البشر عامة والعشاق خاصة بمنطق الأرقام الجامد؟ تؤكد القاعدة الرياضية أن واحدا مضافا إلى واحد مثله يساوى اثنين، هذه هى حسبة العقل المجردة التى تخضع لقوانين جدول لا يتغير فى المقدمات والنتائج، محبوسة داخل إطار حديدى لا يفكر فى التمرد على هذه النتائج المحفوظة ولا ينوى. لكن عندما يتحول رقم واحد إلى إنسان عامة وعاشق خاصة، سنجد أن حسبة المشاعر والأحاسيس تختلف تماما، ولن تؤدى إلى النتائج المتوقعة؛ لأن طابعها التمرد وتهوى المفاجآت وتبحث عن العقل كى تختبىء منه، إذ أن منطقها الوحيد هو الجنون الذى يحاول أن يبدو متعقلا ولو مؤقتا..

إذا أردنا تطبيق هذه الرؤية الحياتية على موقف فعلى، فلن نجد مثالا أفضل من ثنائيتين متغيرتين منفعلتين وفوضويتين تضم الأولى "ريوبن/ليزا"، بينما تحافظ

الثنائية الثانية على الطرف الأول مع تغيير الطرف الثانى ليتبدل الحال وتصبح "ريوبن/بولى".. السبب فى هذا الإحلال والإبدال الذى اجتاح الثنائية الثانية يعود ببساطة لسبب واحد فقط، هو إخضاع نسيج المشاعر لأداة العقل الخالصة، وهى الأداة غير المناسبة تماما التى لا تؤدى إلى نتائج مرضية،وشتان الفارق بين خطوط القلب المتعرجة الطائشة وخطوط الماكينات المستقيمة المتجمدة. لكى نتعرف على الاختبار الصعب والدرس القاسى الذى تعلمه الأبطال الثلاثة لهاتين الثنائيتين يجب أن ننتقل مباشرة إلى أحداث الفيلم الأمريكى الكوميدى الخفيف "بولى.. حبيبتى/ Along Came Polly" ٢٠٠٤ سيناريو وإخراج جون هامبورج. من الطبيعى أن نتوقع فيلما كوميديا طالما كان المخرج هو الأمريكى هامبورج، الذى نال شهرة كبيرة فى عالم الكوميديا السينمائية منذ شارك فى كتابة الفيلم المضحك الشهير "اخطبنى رسمى/Meet The Parents"، وبعدها اتجه إلى الإخراج وقدم فيلمه الكوميدى الأول "رجال آمنون/Safe Men" إنتاج عام ١٩٨٨، ليصبح فيلمه الحالى "بولى.. حبيبتى"هو ثانى تجاربه السينمائية فى الإخراج. عرض هذا الفيلم لأول مرة فى السادس عشر من يناير الماضى ٢٠٠٤، ونستطيع إدراجه ببساطة تحت اتجاه الصراع المطروح فى عالم الرومانس أو قصة الحب الكوميدية، ليؤدى فى النهاية إلى ظهور فيلم خفيف للتسلية التى لا تخلو من منطق فكرى. يهمنا أيضا الإشارة إلى أن هذا هو الفيلم الثانى مباشرة الذى نشاهده بطولة الأمريكى بن ستيلر المتخصص فى الكوميديا، وذلك بعد فيلمه الأمريكى الكوميدى أيضا "العجوز المشاغبة/Duplex" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج دانى ديفيتو الذى قدمنا له قراءة تحليلية منذ وقت قصير، والملاحظ أن ديفيتو هو أحد المشاركين فى إنتاج فيلم "بولى.. حبيبتى أيضا، مما يدل على مدى اقتناعه بموهبة ستيلر بدرجة كبيرة وبشكل عملى.

نعود مرة أخرى إلى الثنائيتين اللتين طرحناهما فى البداية ونتعرف على أطرافها الثلاثة، ونتتبع مسار الصراع الدرامى وقيمة المعالجة السينمائية التى نتج عنها استبدال ليزا بالفتاة المؤثرة بولى، وليس أدل على مدى تأثيرها أن عنوان الفيلم بالإنجليزية والعربية يحمل اسمها ويرتكز على وجودها صراحة. نبدأ بالعنصر المشترك بين الثنائيتين وهو الشاب الأمريكى المسالم ريوبن فيفر (بن ستيلر)، الذى يعده مدير شركة التأمين التى يعمل بها (أليك بالدوين) من أفضل المحللين لعملاء الشركة فى حساب نسبة المخاطر التى يتعرض لها العميل من خلال برنامج الكمبيوتر الذكى، الذى يتعامل مع كل البيانات المقدمة إليه بحسبة الأرقام التى لا تخطىء أبدا. وقد تفاخر المدير علانية بموهبة موظفه علانية فى ليلة زفاف ريوبن على الجميلة ليزا كرامر (ديبرا ميسنج)، بعد علاقة حب دامت سنوات خاضت فيها ليزا العديد من الاختبارات وسجلت أعلى معدل فى قلة نسبة الخطورة منها، مما دفع ريوبن لإتمام هذا الزواج بعد تفكير مضمون واختبارات علمية لا تجرؤ على الخطأ أصلا. لكن الكمبيوتر الجبار وبرنامجه الذكى الذى يتعامل بالمنطق الجامد لم يتوقع المفاجآت الصادمة التى عصفت بحياة ريوبن وعقله؛ لأنه افترض أن العميل الخاضع للاختبار لم ينجح فى إخفاء أى شىء وسيظل طوال عمره بنفس النسخة مثل عداد الماكينات البارعة الكفاءة. فى أول أيام شهر العسل اكتشف ريوبن أن عروسه الجميلة تخونه مع الغطاس الفرنسى الجذاب كلود (هانك أزاريا)، هنا نتساءل أين الخلل فى حسبة الكمبيوتر

الذى تسبب فى تحطيم قلب الشاب الطيب؟ هل هو الكمبيوتر الأبله أم البيانات المضللة أم مكر العروس الفائض أم رؤية ريوبن لعروسه وللحياة ككل؟؟ سؤال غريب مثير جاءت الإجابة عليه تدريجيا عندما تغير مسار الصراع الدرامى بعد ظهور الفتاة الجميلة بولى برنس (جنيفر أنستون) فى حياة ريوبن بطريق المصادفة البحتة، وهى فى الواقع زميلة الدراسة القديمة، وينصب عملها على تقديم المشروبات فى أحد الأماكن فقط لا غير.. بدأت بقعة الضوء تتسلط على الخلل الكامن فى حسبة الكمبيوتر الرقمية التى تنتهج العقل الخالص، عندما بدأنا نقترب من عالم بولى بعينى ريوبن لنكتشف أنها على النقيض منه تماما تمقت العقل وتقشعر من الأرقام، وتكره الحرص وتعشق الفوضى الخارجية والداخلية مثل معظم صاحبات الجمال التلقائى، وتتلخص التركيبة الدرامية لشخصية بولى كما جاء فى حوار الفيلم أنها مخلوقة تعيش الحياة على الحافة..

من هذا المنطلق أخذ السيناريست والمخرج جون هامبورج يطرح المفارقات الكوميدية، ليس فقط من منطلق اختلاف الطبائع التام بين الاثنين أو من باب المقارنة بين ليزا وبولى حتى اكتملت الصورة تماما، لكن أيضا من منطلق عدم قدرة البطل ريوبن على إخبار بولى لا بصدمته فى زوجته ولا بكراهيته الشديدة لمعظم ما تحبه هى مثل الطعام الحار جدا ورقصة السالسا المثيرة، وأسلوب حياتها الهمجى المبعثر فى كل شىء ومنهج تفكيرها الذى لا ينتهج أى منظومة مرتبة على الإطلاق. إن بولى الجميلة لا تذكر أبدا أين وضعت مفاتيح بيتها مما يضطرها لإلقاء كل محتويات حقيبة يدها المشتتة أصلا على الأرض، أى أرض مهما كانت دون أن تنظر من يقف حولها وما هو رأيه البليغ فيما تفعل لكى تصل إلى ما تريد. كما أنها أحيانا ما تستخدم جهازا صغيرا يصدر ذبذبات يدلها على مخبأ أشياءها التى تفاجأ بها دائما، لكنها رغم ذلك لم تتوقع أبدا أن تبلغ درجة نسيانها الذروة عندما اكتشفت أنها وضعت مفاتيحها ذات يوم بجوار الطعام فى الثلاجة؛ فاندهشت لحظة خاطفة ثم استأنفت حياتا بشكل طبيعى وكأن شيئا لم يكن.. هكذا استمر المخرج والسيناريست يحصر كل تركيز المعالجة السينمائية حول الشخصيتين لبيان مدى المفارقة بينهما، واكتفى بالتوظيف التقليدى لكادرات مدير التصوير سيموس مجارفى ومونتاج وليام كير ونك مور بما أعطانا إحساسا بالرشاقة وعدم الملل دون المتعة المتوهجة. من هنا لم يجعلنا نتوقف أمام كادر بعينه نحلل تفاصيله البصرية ولم يوظف دلالات ديكور بيت بولى بما يكفى مثلا، كما أن موسيقى تيودور شابيرو لم تخرج عن همهمات ضاحكة وإيقاعات مرحة، دون خلق جمل موسيقية مبدعة إيجابية تستوقفنا فى حد ذاتها ولو من باب التسلية أيضا؛ لأنه لا مجال لتحميل العمل الفنى أكثر مما يحتمل. بالتالى انتقل معظم العبء الفنى على كاهل الممثلين مما يفسر لنا تركيز المخرج جون هامبورج على لقطات الكلوز أب بصفة خاصة، ليلتقط التعبيرات وردود الأفعال على وجه ريوبن أولا ثم بولى ثانيا؛ لأن البطل هو الذى يتلقى ما تفعله ليزا ثم بولى من بعدها بمنطق المفاجآت المتوالية دون أن يكون لدية القدرة على البدء بالفعل ذاته، لينتقل من نمرة اثنين المستقبلة إلى نمرة واحد المرسلة إلا فى مشهد قراره ترك ليزا واللحاق ببولى قبل سفرها فى ختام الفيلم. من بين نقاط الفيلم الإيجابية على مستوى الدراما المكتوبة والصورة المعروضة تجاوز المخرج لحظات بدايات ونهايات المشهد التقليدية زمانيا ومكانيا وفكريا، لنجده

أحيانا يدخل من نقطة غير تقليدية ثم يترك المشهد قبل وصول الموقف الكوميدى إلى النهاية، ليلعب على وتر المفاجأة ورد الفعل تجاه مفارقة الاختلاف الحاد بين الشخصيات فى لحظة ما لم نرها فى المشهد السابق، من باب الإيحاء والتخيل الحر الإيجابى لما حدث لتؤتى أثرها فى بداية المشهد التالى وهكذا. لكن تصميم المشاهد عامة على مستوى الفكر والتنفيذ لم يكن خلاقا عميقا فى كل الأوقات، أحيانا تستشعر أن هذا الموقف كان يحتمل جرعة أكثر وأكبر من الكوميديا ليتخذ مكانا أفضل داخل قنوات استقبال المتلقى وترتفع ضحكاته أكثر وأكثر،لكنه مر دون الاستفادة منه كاملا. برغم أن فعاليات الصراع الدرامى انتقلت من بين أصابع ليزا لتحتل بولى مكانها فى الثنائية التى تربطها بالمدعو ريوبن، فإن التعامل معها يظل يشوبه السطحية دون التعمق أكثر فى مكنون شخصية بولى فى حد ذاتها بعيدا عن عالمها الخارجى، وهو ما تكرر مع شخصية ليزا التى لم نفهم وجهة نظرها فى الخيانة أو أسباب انفصالها عن حبيبها الفرنسى، ولم نتعرف على تركيبة شخصيتها عامة بما يكفى، وذلك لتركيز الفيلم التام على شخصية ريوبن فتهمش معه الاهتمام بشريكتيه فى رحلة حياته الثنائية. كان من الممكن أيضا فتح الباب أمام بعض الشخصيات خلف الأبطال بدرجاتها المختلفة لتوليد الكوميديا أو تحريك الأحداث بشكل ما، باستثناء ساندى (فيليب سيمور هوفمان) صديق ريوبن البدين المقزز بعض الشىء وأحيانا المقزز جدا فى تصرفاته،يعيش على ذكريات اشتراكه فى بطولة أحد الأفلام الناجحة الشهيرة فى سنوات المراهقة،يتعامل مع نفسه ومع كل الدنيا بوصفه نجم النجوم اللامع وهو فى الواقع لاشىء..

على مدى أحداث العمل نتوقف أمام مشهدين من أفضل مشاهد هذا الفيلم الكوميدى المسلى، أولهما مشهد اكتشاف ريوبن خيانة زوجته ورد فعله الصامت، بينما العشيق الفرنسى يشرح له بمنطقه الهلامى المتصالح جدا مع الحياة كيف أنها لا تعطى كل إنسان إلا قدر ما يستحق. فى هذا المشهد تظهر أهم قدرات الممثل بن ستيلر الكوميدية وهى مرونة الملامح الواضحة، وامتلاكه قدرة عالية على التحكم فيها بسلاسة دون افتعال أو الإعلان عن إجهاد عضلات الوجه لتكون معه أداة تعبير ناعمة طيعة، بالإضافة إلى ردود أفعاله التى يركزها بشكل كبير على تعبيرات عينيه التى تقول الكثير وتنوب عن جسده فى كثير من الأحيان،لتصبح الكوميديا الصادرة عنه أكثر تأثيرا، خاصة أنه لا يتمتع بالجسد المرن الحى الذى يمتلك لغة التحاور الإبداعية مثل النجم الكبير جيم كارى على سبيل المثال، لكن ربما يكون اختلاف نوعية الأدوار مستقبلا حافزا أكبر له على تطوير أدائه وأدواته؛ حتى لا يقع فى دائرة التكرار المميتة. على أى حال لم يكن الدويتو الذى كونه مع الممثلة الأمريكية الجميلة جنيفر أنستون منفرا؛ لأنهما تلاقيا فى منهج الأداء مع اختلاف أساليب التوظيف بما للبطلة من جمال دينامى حيوى وحضور قوى وأداء تلقائى ووجه معبر بأقل القليل من الجهد دون افتعال أو إعلان مقصود عن درجة جمالها. ثانى المشاهد القوية فى هذا العمل هى اللحظة التى اكتشفت فيها بولى أن ريوبن يقارن بينها وبين ليزا بحسبة الأرقام العقلية الباردة العقلية لمعرفة أيهما الأقل خطرا بالنسبة له، لتفاجأ هى ويعلنها هو أنه فى حقيقة الأمر اعتاد أن يترك الكمبيوتر يفكر نيابة عنه فى كل شىء ويحل محله فى القرارات الهامة الحاسمة؛ لأن حرصه الشديد تولد من أسلوب تربية

والدته عندما زرعت فيه الخوف من كل شىء. هذه هى فكرة المشهد فى حد ذاتها، لكن كيفية تصميمها وتنفيذها كان الفيصل فى نجاحها، حيث اختار السيناريست والمخرج جون هامبورج فكرة بسيطة صنع لها المبررات الكافية والأسباب المنطقية؛ فأصبح المشهد مختلفا مؤثرا عن زملائه. جاءت هذه اللحظة الاعترافية الشاقة أثناء ما كان المركب الذى يستقله ريوبن وبولى يتأرجح بشدة فى الهواء نتيجة عاصفة عاتية، وكلما توالت المواجهات من جانب بولى وتكشف الأسرار من جانب ريوبن ازداد عنف تأرجح المركب وتخبط البطلين هنا وهناك، وترتفع معها درجة الحدة الانفعالية بينهما لصعوبة لحظة الفضح النهائى لكل مخاوفهما، ليلعب هذا التأرجح دور المعادل البصرى لأسباب الخلل الحقيقى الذى أسقط زواج ريوبن بسبب الخيانة أو سوء اختياره أصلا. بالتالى لم تكن الخيانة سوى التوظيف الدرامى لصدمة كان يحتاجها البطل ليستفيق من حرصه الزائد جدا، ويعيش مغامرات الحياة من داخلها وليس من فوق بروازها الخارجى، ويتعلم أن حسبة المشاعر تختلف تماما عن حسبة المعادلات الرياضية الجافة العاقلة جدا أكثر من اللازم، خاصة إذا كانت حبيبته من نوعية بولى الجميلة.. (٣٨١)

"تأثير الفراشة/Butterfly Effect"

و"رحلة إلى الماضى/Time Line"

تنويعات معاصرة على الترحال ضد عقارب الساعة

منذ بدء الخليقة احتار الإنسان فى تعريف الزمن وتوصيفه.. إذا اتخذه صديقا فلن يتحمل عشرته، فلا هو مخلد ولا هو يأمن شره على المدى القصير والبعيد. وإذا اتخذه عدوا فلن يتحمل قسوته، فلا هو يملك أسلحته ولا يحق له الدخول معه فى معركة هو فيها مهزوم بجدارة.. إن إنسان العصر الحاضر، أى حاضر، دائما فضولى، يملؤه شغف مخيف بكل ما فاته فى الماضى الذى لم يعشه أبدا، كما أنه مشغول جدا وخائف جدا من المستقبل الذى لن يعيشه أبدا. وفى الحالتين هو غاضب؛ لأنه يعيش هذا الحاضر الضيق الذى أحيانا ما يفقده بسبب سعيه المخيف وراء السراب خلفه وأمامه..

من منطلق هذا السبب وغيره لاقت الرواية العظيمة "آلة الزمن/ Time Machine" التى صدرت فى أواخر القرن التاسع عشر لمؤلفها الشهير إتش.جى. ويلز نجاحا ساحقا حتى يومنا هذا، وكان من الطبيعى ألا يفوت صناع السينما هذا المنجم الذى لا ينضب أبدا لأى فنان يمتلك الخيال الثرى. على مدى سنوات طويلة ظهرت العديد من المعالجات السينمائية الشهيرة من بينها الفيلم الأمريكى "آلة الزمن/Time Machine" ١٩٦٠ إخراج جورج بال، ومن بين المعالجات الحديثة التى شاهدناها بدور العرض المصرية منذ وقت قريب الفيلم الأمريكى "كوكب القرود/ Planet Of The Apes" ٢٠٠١ إخراج تيم بورتن و "كيت وليوبولد/Kate And Leopold" ٢٠٠١ إخراج جيمس مانجولد. إذا توقفنا أمام المفهوم الفلسفى الفكرى ذاته أى مفهوم الترحال عبر الزمن غض النظر عن

الوسـائل المختلفـة، يمكننـا العثـور علـى عـدة مسـاحات مشـتركة للجمـع بـين الفيلمين الأمريكيين "تأثير الفراشـة/Butterfly Effect" ٢٠٠٤ سـيناريو وإخراج إريـك بريس وجى. ماكى جروبر والثانى "رحلة إلـى الماضـى/Time Line" ٢٠٠٣ إخـراج ريتشارد دونر، ومن حسـن الحظ أن العملين يعرضان فى نفس الوقت فى السـوق السينمائى المصرى جنبا إلى جنـب.. أهـم منـاطق الاشـتراك بـين العملـين كمـا ذكرنا الترحال عبر الزمن باختلاف الوسائل والأدوات حسب مفهوم الصراع الدرامى والقضايا المثارة والبيئة المختارة، وطبيعة الشخصيات ودوافعها وأهـدافها وظروفهـا المحيطة فى كل عمـل علـى حـدة. كمـا أن العملـين اختـارا الترحـال إلـى الـزمن الماضـى وكـل منهمـا يبحـث بأيـدى أبطالـه يحملـون مبـرراتهم فـى هـذا الترحـال الخطير اختياريا أو إجباريا، لكنهما يشـتركان فـى توحـد الهـدف وإدراك أن الترحـال إلى الماضى، يهدف إلى إضفاء عنصر الاتزان والأمان علـى الحاضـر المختـل، وهـو ما يعنى ضبط الخلفيـة الزمنيـة فـى الأسـباب لتعتـدل كفـة الحاضـر فـى النتيجـة المؤقتة، مما سـينعكس على مدى الهـدوء والأمـان الـذى يرسـخونه بأيـديهم مـن أجل المسـتقبل. وأيا كانت الرحلة إلى الماضى خيالية أو واقعية أو من باب الخيال العلمى أو من منطلق المرض النفسـى، سـتظل فـى النهايـة رحلـة بحـث خالصـة عن الذات مهما كانت الواجهـة مـن أجـل الأهـداف الجمعيـة والمبـررات الإنسـانية العامة. بما أننا نشـد الرحال إلى الماضى فى العملـين،من الطبيعـى البحـث عـن الرؤيـة الفكريـة الفنيـة التـى يقـدمانها عبـر تغييـر الشخصـيات والزمـان والمكـان والملابس والديكور والأسلحة على المستوى الفردى والأحداث التاريخيـة الكبيـرة المعروفـة. وقـد حقـق الفيلمـان نجاحـا متوسـطا لأسـباب قويـة مـؤثرة تتعلـق بالسـيناريو والإخراج وخلل كفة الأداء التمثيلى بين طاقم العمـل، ليتفـوق أحـدهم على الآخر بمراحل فى الأداء والحضور والوعى، ممـا جعـل العملـين يسـيران فـى خطوط متعرجة من البداية إلى النهاية..

نبـدأ بـالفيلم الأمريكـى "تـأثير الفراشـة/Butterfly Effect" إنتـاج عـام ٢٠٠٤ سيناريو وإخراج إريك بريس وجى. ماكى جروبر، وقد عرض هذا الفيلم فى الـدورة السـابقة بالمهرجـان الأمريكـى الشـهير صـن دانـس المعـروف بتشـجيعه أفـلام السـينما المسـتقلة. ينـدرج هـذا الفـيلم تحـت إطـار أفـلام الخيـال العلمـى السيكولوجى، أى أننا سنرى صراعا دراميا مركبا بين العالمين، وهـو مـا كـان مـن المفترض أن يؤدى إلى عمل مركب أكثـر تشـويقا وإثـارة علـى الأقـل مقارنـة بمـا رأينا.. الجدير بالذكر أن هذه هى تجربة الإخراج الأولى للثنائى إريك بريس وجـى. ماكى جروبر، اللذين قدما سويا من قبل سيناريو فيلم "المحطة النهائيـة ٢/ Final Destination 2"، لكنهمـا هنـا تعاونـا فـى السـيناريو والإخـراج سـويا، ربمـا لهـذا السبب ظهرت الرؤية الفكرية فى الفيلم ضيقة إلى حد ما تحتاج إلى عالم أوسـع من الرحابة والتقليل من درجة الغموض التى زادت على حدها قليلا؛ فتحولت مـن وسيلة إلى غاية فى حد ذاتها لاستعراض المهـارات وإعـلان التميـز. يعتمـد البنـاء الدرامى فى هذا العمل على قضية مدى التأثير المرير لـذكريات الطفولـة السـيئة التى تظل تلازم الإنسان طوال حياته، وكيف يختلف تأثيرها من شخص إلـى آخـر، ولعلنا تعرضنا إلى نفس عنوان هذه القضية مع الاختلاف التام فى طبيعـة الصـراع والمعالجة الدرامية أثناء تقديمنا القراءة التحليلية للفيلم الأمريكـى "النهـر الخفـى والجريمة الغامضة/Mystic River" إنتـاج ٢٠٠٣ إخـراج كلينـت إيسـتوود فـى مقـال

سابق. لكن ماضى الشاب طالب الجامعة إيفان تريبورن (أشتون كاتشر) كان معقدا من بدايته،فهو يتعرض منذ طفولته إلى نوع من إظلام الذاكرة التام، مما يلقى بالأحداث المصيرية الهامة فى حياته القصيرة داخل سراديب النسيان المعتمة. وقد نصحه الطبيب منذ الصغر أن يحتفظ بيومياته تفصيليا يوما بيوم والتى ظلت معه حتى النهاية، لكن المشكلة أنه كلما يقرأ هذه اليوميات التفصيلية بكل ما تحمله من حقائق وأكاذيب غير مقصودة تضطرب الذكريات والشخصيات والأحداث فى ذهنه أكثر وأكثر، خاصة أن والده كان يعانى نفس المرض بنفس الأعراض.. بعيدا عن تكنولوجيا آلة الزمن التى تختلف من عصر إلى عصر، تظل وسيلة انتقال وترحال الشاب إيفان تريبورن مختلفة تماما حيث يطير على جناح شطحات خياله الهائل يمولها من القدرات الخارقة للعقل الباطن التى لا تنتهى.. وبما أننا ندور فى فلك عالم شخص واحد فقط لا غير وذكريات طفولته، انحصرت معه بالتبعية أحداث السيناريو زمانيا فى هذا الفترة البعيدة. وفى كل مرة ينسخ الشاب سيناريو محكما له بداية ووسط ونهاية لمجموعة من الأفلام الروائية المرئية القصيرة، أو القصص الصغيرة المجسمة فى شاشة عقله هو ونحن معه، يتخيل بها المصائر المختلفة فى مراحل مختلفة لنفس شخصيات أعز أصدقائه كالى ميلر (آمى سمارت) وتومى ميلر (وليام لى سكوت) ولينى كيجان (إلدن هنسون). بالطبع ليس من المنطقى أن نتساءل أيا من كل هذه القصص الكثيرة جدا هى الحقيقة الخالصة، خاصة أنها تتداخل مع بعضها البعض من حيث المصداقية حتى تصل إلى حد التناقض أحيانا. ليس المهم فى هذا الفيلم من وجهة نظر كاتبى السيناريو والمخرجين البحث عن الحقيقة ذاتها، بقدر ما اهتما باستعراض الحالة المرضية كحالة مجردة. بالتالى اختلطت الشخصيات والأزمان والأماكن لدرجة أننا لم نعد نعرف أين الزمن الحقيقى ولا موقع الركيزة الدرامية التى ينطلق منها الفيلم ويعود إليها؛ لأن فى النهاية كل ما نراه كان وهما فى وهم من صنع خيال البطل المريض وحده لا غير. بالتالى نحن أمام حالة مرضية لا تهدف إلى الترحال التقليدى عبر الزمن؛ لأن البطل يسافر فى كل مكان ويقابل الجميع وهو جالس فى مكانه لا يتحرك. وقد عبر المخرجان عن هذا الاضطراب العقلى بمعادلة خلخلته الداخلية بخلخلة تفاصيل الكادر السمعية والبصرية بالتبعية، أى أننا فى بداية لحظة تذكره أو تخيله أى أحداث طالت أو قصرت كانت الصورة ترتج تماما، وكأن زلزالا قد ضرب أوصالها. يصب مدير التصوير ماثيو ليونيتى تركيزه على البطل وحده فى الكادر يعزله عن أى شىء آخر حتى عن مجرد قطع الديكور خلفه؛ لأنه الآن ينفصل عن كل شىء ويتخلى عن عالمه الواقعى أيا كان مقابل اللجوء إلى عالمه الوهمى المفترض، وينفرد به تماما فى إطار إضاءة شديدة الإبهار ثم شديدة الإظلام مثل طفل يلعب بمفتاح النور، لينقلنا مباشرة إلى ظلمات ذاكرة اللاوعى بوصفها مؤلف ومخرج وبطل مشاهد الفيلم الروائى القصير القادم. كما أن المخرجين استخدما المؤثرات الموسيقية المرتبكة عن قصد التى وضعها المؤلف الموسيقى ميشيل سوبى، ولعبا بتنويعات الإيقاعات الداخلية مع المونتير بيتر أمندسون؛ لأننا نتعامل على مستوى عدة أزمنة فى نفس الوقت. من الطبيعى أن يكون هناك تباين حاد فى تكنيك القطع بين المشاهد وتوليفة السياق البصرى السمعى الإيقاعى لكل قصة قصيرة على حدة، لكن الأمور انفلتت من بين يدى كاتبى السيناريو والمخرجين،ليصبح

الغموض بالتدريج غاية وليست وسيلة. وقد بذل بطل الفيلم أشتون كاتشر جهدا واضحا فى تجسيد دوره داخل هذا الكم الكبير من الشخصيات والمواقف وتوجهات الصراعات الدرامية تحت مظلة الصراع الدرامى الأكبر، وإن كان ذلك لا يمنع أنه مازال يظهر قدراته بشكل أفضل فى نوعية أفلام كوميديا الموقف بصفة خاصة على الأقل حتى الآن. كما أن بقية الممثلين من حوله لم تكن موهبتهم لافتة للنظر مقارنة بأشتون كاتشر، مما جعل ميزان الفيلم الفنى غير متكافىء، لكنها ربما تكون سلبيات التجربة الأولى كما يحدث للكثير من الفنانين..

ننتقل الآن إلى الفيلم الأمريكى الثانى "رحلة إلى الماضى/Time Line" إنتاج ٢٠٠٣ إخراج ريتشارد دونر، وقد بدأ عرض هذا الفيلم فى السادس والعشرين من شهر نوفمبر العام الماضى. بخلاف التجربة الأولى لمخرجى الفيلم السابق يتمتع مخرج هذا الفيلم ريتشارد دونر بخبرة سينمائية كبيرة كمخرج ومنتج وممثل أيضا، وهو الذى قدم من قبل كمخرج مجموعة من الأفلام الشهيرة من بينها "النبوءة/The Omen" و"سوبرمان/Superman" وسلسلة أفلام "السلاح المميت/Lethal Weapon" و"مافريك/ Maverick"، مما يجعل طبيعة قراءتنا التحليلية لهذا الفيلم تختلف بالتأكيد عن الفيلم السابق بما يتناسب مع خبرات المخرج الكبيرة والمتنوعة أيضا.. فى هذا الفيلم نعود إلى الأصول الصحيحة المجسمة لآلة الزمن، والتى خطط لها صراحة سيناريو جيف ماجواير وجورج نولفى المأخوذ من رواية بنفس الاسم "حدود الزمن/Time Line" لمؤلفها ميشيل كريشتون، كواحدة من أشهر الروايات التى حققت نسبة مبيعات مرتفعة فى السوق الأدبى. نتوقف هنا ونلاحظ أننا أمام عمل أدبى ناجح أصلا ومن المفترض ألا يقل العمل السينمائى عن نفس درجة النجاح الكبيرة، كما نشير أيضا أن هذا الفيلم أعطى الفرصة لظهور السيناريست الجديد جورج نولفى فى تجربته السينمائية الأولى. لذلك سنجد أن المشكلة الأولى تكمن فى السيناريو أيضا بصفة أساسية، لكن حداثة التجربة وقلة الخبرة ليست عذرا كافيا لكل شىء خاصة فى ظل وجود مخرج مخضرم مثل ريتشارد دونر. ربما تكون فكرة الفيلم التى قصد إليها وهى القدرة على تغيير التاريخ أكثر شمولية وأهمية من الفيلم السابق، خاصة عندما نتأكد فى النهاية أن كل الرحلة الشاقة التى اجتازها الأبطال فى الماضى عادوا منها، ليتأكدوا أن كل ما حدث بما فيه رحلتهم هذه كان مقدرا أن يحدث من البداية.. يدور السياق الدرامى الذى نتابعه فى إطار بعثة أثرية تنقب عن أحد الاكتشافات الفرنسية الهامة التى يعود تاريخها إلى العصور الوسطى، لكنهم يكتشفون فجأة أن البروفيسور جونستون (بيلى كونولى) اختفى، عندما يعثرون على عدسة نظارته وسط ركام الكشف الأثرى، ومعها حجارة مدون عليها عبارات واضحة بخط يده لكن تاريخها يرجع إلى العصور الوسطى..؟! بداية مثيرة ونقطة انطلاق قوية تدفع كل أعضاء البعثة الشباب للعودة إلى شركة ITC الأمريكية برئاسة روبرت دونيجر (ديفيد ثيوليس)، ليكتشفوا أنها أنتجت تكنولوجيا لاختراق الزمن استخدمها البروفيسور، ليشد الرحال إلى العصور الوسطى فى إحدى القرى الفرنسية، لكنهم فقدوا أثره هناك. بالتالى أصبحت الساحة مهيأة للمغامرة ولقطع تذكرة إلى الماضى للبحث عن البروفيسور الذى يمثل قيمة علمية وإنسانية رفيعة، وكل مغامر منهم يحمل فى عقله سببا آخر يتمثل فى دافع الفضول الطبيعى للإنسان عامة للتنقيب فى

أسرار المجهول، الذى لم يمكنه من اكتشافه زمنا غير زمانه؛ فما بالك بفضول علماء الآثار؟!! فى مهمة استكشافية إنسانية علمية انطلق الأبطال فى مشهد مكرر وضعيف على مستوى الكتابة والتصميم وتفاصيل الكادر والإخراج ليجدوا أنفسهم بالفعل فى القرن الرابع عشر، أى أننا الآن فى عام ١٣٥٧ وبالتحديد فى ذروة حرب المائة عام الرهيبة بين الفرنسيين أصحاب الأرض والإنجليز المحتلين المتوحشين. الهدف الوحيد إنقاذ البروفيسور ثم العودة إلى الوطن زمنيا ومكانيا عن طريق ضغط زر العلامة، التى تحمل أمر العودة إلى الحاضر. ثم تبدأ المشكلات فى التعقيد ليتصاعد الصراع الدرامى، عندما يؤسرون ويقتل بعضهم ويفقد معظمهم زر الإنقاذ. كما نسج الفيلم ترديدا روائيا بين زوجين من العشاق فى الحاضر والماضى أو بمعنى أدق فى الماضى معا؛ لأننا نعيش الماضى بشخصيات الحاضر وهكذا.. أما العشاق الذين ينتمون زمنيا إلى حاضرنا الحديث فهما ابن البروفيسور الشاب الشجاع كريس (بول ووكر) والباحثة النشيطة الرشيقة كيت إريكسون (فرانسيس أوكونير)، وقد ضربا مثلا رائعا فى الوفاء سواء تجاه الأستاذ المعلم أو تجاه بعضهما البعض فى أحلك المواقف والسيوف والدماء تتناثر حولهما من كل مكان. أما الزوج الثانى من العشاق فهو خليط بين الماضى والحاضر؛ لأن الحبيب العاشق هو الشاب الشجاع المرح ماريك (جيرار باتلر)، وبعد عدة معارك بالسيوف والرماح بلغة العصور الوسطى تجاه الإنجليز البربر وقع الفتى فى الحب من أول نظرة. وبعد تقديم كافة المساعدات للفرنسيين فى أهم أيام الحرب الحاسمة رفض العودة إلى الحاضر، أو إلى ماضى اللحظة السينمائية الآنية أمامنا على الشاشة، واختار الحياة فى الماضى وتنازل عن العصر المتقدم بكل ما فيه وفضل البقاء مع حبيبته الفرنسية ليدى كلير (آنا فريل) إحدى بطلات المقاومة الفرنسية الشهيرات. عندما وجدها أدرك أنه أخيرا وجد نفسه وتكامل مع ذاته، لمن يعود إذن ولماذا يهجر ذاته بعد أن أمسك بها بالفعل فى لحظة نادرة فى حياة أى إنسان؟؟! وقد حاول الفيلم صنع المزيد من الإثارة والتشويق والتطويل أيضا فوزع المشاكل والعوائق هنا وهناك، وتفرقت جماعة المستكشفين كل منهم فى زاويته الخاصة حسب تطور الموقف يحسبون مرور الست ساعات المتاحة للعودة بأى ثمن، وإلا سيصبحون حبيسى العصور الوسطى المظلمة إلى الأبد.ركز المخرج على التعاون مع المونتير ريتشارد ماركس لتنفيذ تكنيك المونتاج المتوازى كثيرا بين الأبطال المتفرقين هنا وهناك، أو بين الماضى بمشكلاته والحاضر الأسوأ؛ لأنه فى عز المعارك الدائرة فى الماضى لم يكن المعمل الذى انطلقت منه فرقة الإنقاذ مهيأ لاستقبالهم إثر انفجار مدو أتلف الكثير من الأجهزة..

أجاد المخرج ريتشارد دونر استخدام وتحريك المجاميع وحاول خلق الجو المظلم الأسطورى الكنسى للعصور الوسطى تاريخيا وفنيا وفكريا، وصنع توليفة سمعية بصرية تتناسب مع طبيعة حروب العصور الوسطى بخصوصيتها. وأضفى موسيقى برايان تيلور وتصميم الملابس جينى بيفان البعد البصرى الدلالى للزمن كعناصر إيجابية فى منظومة السينوغرافيا المطروحة، بينما لعب مدير التصوير كاليب ديشانيل دورا كبيرا مع المونتير فى خلق شحنة التوتر خلال المطاردات والحروب نهارا وليلا، مع الاعتماد الكامل على ضوء الشمس الطبيعى أو مشاعل النار، مما أعطى الفرصة لتميز بعض الكادرات على المستوى التشكيلى

الجمـالى. لكـن يبقـى السـيناريو نقطـة الضـعف التـى تحتـاج إلـى الكثيـر لمـلء الفراغات المتناثرة ليزداد العمل تماسكا وقوة، خاصة أن هنـاك بعـض الأمـور كانـت تبتعد بشكل أو بآخر عن المصداقية المتكاملة، كما أن كافة مشاهد العصر الحاضر كانت أضعف بكثير من مشاهد العصور الوسطى رغـم تباينهـا. وبينمـا توقـف الأداء لكثير من الممثلين عند المستوى غير الجذاب بمـا يكفـى، إلا أن الممثلـين جيـرار باتلر وآنا فريل اللذين لعبا دور الثنـائى العاشـق تفوقـا علـى بقيـة الطـاقم الفنـى وأيضا على عشاق العصر الحاضر، بما يمتازان به من روح وحيوية وحضـور وتلقائيـة فى الأداء والقدرة على تجسيد المشاعر الحقيقية داخليا وخارجيا. وهما يحمـلان على أكتافهما جزءً أساسيا من رؤية الفيلم الفكريـة وتحملاهـا بنجـاح، ولعبـا دورا ملموسا فى تفوق مشاهدهما ووصول الفيلم إلى المنطقة المتوسطة، فـى ظـل صراع الإنسان الدائم مع الزمن الذى لم ولن ينتهى أبدا.. (٣٨٢)

"إنه الحب/Love Actually"

دستة أبطال لفيلم واحد.. جرأة فنية لا تتكرر كثيرا

الحب أزمة حياتية من نـوع خـاص جـدا مفرحـة أو غيـر مفرحـة! سـاعة يتمنـى الكثيرون أن يتأزموا بها وفيها ولها، وساعة يتمنى الكثيرون أن تحل عنهم وتعتقهم إلى حال سـبيلهم ولـو مـن أجـل الإنسـانية المحبـة للسـلام.. ربمـا يكـون أعضـاء الفريق الأول هم نفس أعضاء الفريـق الثـانى كـاملا مـع فـارق التوقيـت والظـروف والشخصيات والدوافع والأهـداف، وربمـا يكونـوا بعضـا مـنهم فقـط، أو وربمـا يكونـوا غيرهم تماما سواء كـانوا أصـحاب خبـرات سـابقة أم عشـاق جـدد حـديثى العهـد بالأزمات. يختلف الأحباب بأسمائهم ومواقفهم ومجتمعاتهم وتضحياتهم ومقـالبهم وغدرهم ووعيهم ولطفهم وظرفهم، ويظل فى النهاية الحب هو البطل الأوحد لكل العصور لا يحمل نقطة ضعف مثل كعب أخيل؛ لأنه هو نفسه نقطة ضـعف سـاطعة تحجب قرص الشمس.. من هذا المنطلق نتوقف أمام الفيلم البريطانى الكوميدى "إنه الحب/Love Actually" ٢٠٠٣ إخـراج ريتشـارد كيـرتس؛ لأن أهـم مـا فيـه أنـه صعد بقيمة الحب العميقة لطبقة النبلاء فى البطولة السـينمائية المطلقـة، وتـرك كل الشخصيات تدور فى فلك أزماته الساخنة..

بدأ عرض الفـيلم البريطـانى "إنـه الحـب" أو "الحـب الحقيقـى" طبقـا للترجمـة الدقيقة للعنوان فى السابع من نـوفمبر العـام الماضـى، لكـن عرضـه الجمـاهيرى الأول كان ضمن فعاليات مهرجان تورنتو السينمائى الدولى فى سبتمبر من نفس العام. فى إطار جوائز الجولدن جلـوب أو الكـرة الذهبيـة رشـح هـذا الفـيلم لجـائزة أفضـل فـيلم كوميـدى أو موسـيقى، كمـا رشـح ريتشـارد كيـرتس لجـائزة أفضـل سيناريو وهو يستحق هذا الترشيح بالفعل. أهم ما يميـز هـذا الفـيلم أنـه نمـوذج عميق ومحترم لسـينما المخـرج المؤلـف، فقـد تـولى الفنـان البريطـانى ريتشـارد كيرتس مهمة السيناريو والإخراج فـى تجربتـه الإخراجيـة الأولـى، ولا ننسـى أنـه ثبت أقدامه فى عالم السينما عندما كتب سيناريو الفيلم الإنجليزى الشـهير"أربع زيجات وجنـازة/Four Weddings And A Funeral" ١٩٩٤ إخـراج مايـك نويـل. نعـود

مرة أخرى إلى الحب وأزماته البطل الأول لهذا الفيلم بلا منازع، ولنا أن نتخيل أن المؤلف والمخرج ريتشارد كيرتس كان من الجرأة والثقة بالنفس أن يقدم الصراع الدرامى للتيمة المطروحة فى هذا الفيلم الكوميدى الرومانسى من خلال اثنتى عشرة شخصية أساسية فى هذا الفيلم. تشترك كلها فى كون أصحابها عشاقا يعيش كل منهم قصة مختلفة عن زميله أو جاره أو صديقه أو قريبه، منهم من يعرف الآخر ومنهم من لا يعرف الآخر نهائيا، ومنهم من يعرف الشخص لكنه لا يعرف عن قصة حبه شيئا وهكذا إلى آخر هذا الواقع السينمائى الحياتى، الذى أقامه السيناريست والمخرج على أساس من المصداقية المقنعة. نقول إنها جرأة وثقة بالنفس كبيرة؛ لأن هذا العدد الكبير يتطلب بناء فنيا معماريا قويا متماسكا ومترابطا، يحمل ذاكرة قوية يعرف ماذا حدث فى الصفحات السابقة وينتبه تماما لما سيحدث فى الصفحات التالية. كما أنه لن يتعامل بالطبع مع كل الشخصيات أو أطراف الصراع الدرامى بنفس الدرجة من التكثيف والتركيز؛ لأنه فى النهاية يقصد تقديم نماذج مختلفة من المحبين الذين يعانون أزمات الحب فى مراحل مختلفة من وجهات نظر مختلفة بحالات مختلفة ينتمون إلى طبقات مختلفة ويتمتعون بأعمار مختلفة بعيدا عن أسماء بعينها. بهذه الفرضية الفنية المنطقية الفنية والقدرة الإبداعية الخلاقة كان لابد أن يتعامل ريتشارد كيرتس مع النسيج الفنى بمنطق الكتيبة الحربية التى يتقدمها قادة بعينهم ومن يخصهم، ثم يظل يعود إلى الخلف بالتدريج من حيث الكثافة والأهمية، حتى يصل إلى آخر الصفوف تماما من حيث استعراض التفصيلات المتاحة ومتابعتهم بدقة أثناء كفاحهم فى صراعهم الدرامى المطروح. القاسم المشترك بين أبطال الصفوف الأمامية والخلفية فى خوضهم أزمات الحب هو المكان أى بريطانيا فى أغلب الأحوال، باستثناء الخروج أحيانا إلى فرنسا أو الولايات المتحدة الأمريكية، لكن من خلال عشاق بريطانيين أيضا، بما يعنى أننا ندور فى نفس الفلك ليس فقط الجغرافى بل النفسى أيضا، بما يتناسب مع طبيعة التركيبة الدرامية للشخصية الإنجليزية والمجتمع البريطانى بخصوصيته المعروفة، وهو ما عاد علينا بهدنة ولو مؤقتة من ثقافة السينما الأمريكية التى تحاصرنا كأكلاشيهات تقليدية وأعمال حقيقية ممتعة ومختلفة. النقطة الثانية فى مساحة القاسم المشترك بين قبيلة العشاق المطروحة للنقاش هى العلامة الزمنية، حيث اختار السيناريست أن نتعايش مع الأحداث الدائرة أصلا قبل تدخلنا ليلة الكريسماس، وتستمر الصراعات فى تصاعد وتشهد التغيرات والتطورات حتى ليلة الكريسماس العام التالى. لم يكن هذا الاختيار مصادفة أو كعلامة زمانية معتادة كما شاهدناها فى عدة أفلام ظاهريا، لكن الأهم ما تمثله من مناسبة ضرورية هامة فى حياة شعب بأكمله من بينهم أبطال هذا الفيلم، من خلال التجمعات العائلية ومردودها ولقاء الأحباء ومفهوم هذه المناسبة على المستوى الاجتماعى والإنسانى والدينى فرديا وجماعيا، بما تحمله من ضرورية التجمع واللقاء الاختيارى الإجبارى والتسامح والمواجهة الإلزامية، ذلك بالإضافة إلى كافة المظاهر البصرية من زينات وديكورات تتنافس بقوة مع شجرة الكريسماس الشهيرة، والمؤثرات السمعية الطبيعية المنطلقة من البيوت والمحلات ومن المجتمع بأكمله يحتفلون جميعا بهذه المناسبة منذ تحضيرها حتى تنفيذها وممارستها فعليا.

يـذكرنا هـذا الفـيلم برياضـة القفـز فـوق الحـواجز عنـدما طـرح الخيـوط لكافـة العشــاق، لنتــابعهم نشــجعهم مــن مقعــد المتفــرجين الإيجــابيين، وبالتــالى المشـاركين أيضا وهم يكافحون ليقفزوا فوق الحواجز القدرية والبشرية السـميكة، أثناء انتقالهم من مرحلة هدوء الموقف ثم دفعه إلى الأمام قليلا، ثـم تطـور الأزمـة ووصوله إلى نقطة حرجة ثم الوقوف وقفة حاسـمة للتفكيـر والتأمـل واتخـاذ القـرار الصعب، لنصـل إلـى النهايـة المؤقتـة لكـل قصـة مـن قصـص العشـاق المسـتقلة والمتداخلة أحيانا فى نفس الوقت بمنطـق التلاقـى المنطقـى بتبريـرات مبسـطة بين الشخصيات. أول هذه الثنائيات بمنطق الترتيب فى الظهـور شـاهدناهما فـى حفل زفاف الشـابين جولييت (كيرا نايتلى) وبيتر (شـيويتل إيجوفور)، هنا نلاحـظ أن مارك (أندرو لنكـولن) أعـز أصـدقاء الـزوج يتعمـد تجنـب العـروس فـى الحفـل بكـل الطـرق، ثـم يتطـور الأمـر فيمـا بعـد لتعمـده معاملتهـا معاملـة سـيئة للغايـة، ثـم نكتشـف أن صديق الزوج وعدو الزوجة فى حقيقة الأمر يهيم بها عشـقا من البداية وهـى لا تعلـم، وهـو أيضـا لا يـدرى كيـف سـيواجه صـراعه الـداخلى العنيـف بـين الصداقة والحب.. ننتقل إلى رئيس الوزراء البريطانى الشـاب (هيـو جرانـت) الـذى يرتكب أحيانا أخطـاء مضـحكة فـى تعاملاتـه مـع طـاقم موظفيـه؛ لأنـه لا يسـتطيع التقيد وراء أسوار الرسـميات دائما. ومن بين طابور موظفيه الطويل وقـع فـى غـرام سـكرتيرته الفقيرة ناتـالى (مـارتن مكاتشـيون)، التـى تنتمـى إلـى طبقـة مغـايرة أقصى أمنياتها مشـاهدة السـياسـيين علـى شـاشـة التليفزيـون. نسـتكمل تجولنـا على خريطـة الصـفوف الأولـى لكتيبـة العشـاق أفقيـا، لنتوقـف أمـام الأم الحنونـة والزوجة العاقلة كارين (إيما تومسـون) شـقيقة رئيس الوزراء التى تعيش أزمة حـب من نوع آخر تماما مع زوجها الوسـيم الجذاب هارى (آلان ريكمان)، الذى كافح قـدر طاقته أمام إغراءات زميلته فى العمل التى أصرت على اصطياده مهما كان الثمن. وعندما تقل مقاومته وتستشعر الزوجة ما حدث نتابع صراعا ممتعا على مسـتوى المشـاعر، لنرى متى تتعمد الزوجة الحزينة كارين إلقاء مجرد كلمة موحية لزوجهـا المنشغل عنها، ومتى تكتفى بنظـرة صـامتة شـديدة البلاغـة ومتـى تصـرح قلـيلا ومتى تصرح كثيرا ومتى تواجه ومتى تكتم غضبها بعدما تأكدها مـن الخيانـة. وقـد لعبت إيما تومسـون مشـهد صدمتها الصـامتة باقتـدار ممثلـة متمكنـة فـى توظيـف شـحناتها الداخليـة بمهـارة، وحـدها تمامـا فـى الغرفـة دون كلمـة واحـدة ودون الحاجة للتشـنجات العصبية أو الصراخ أو كافة مظاهر الانفعال الظاهرى التى تأخـذ بيد الفنـان، لكـن الحمـل كلـه اتجـه مباشـرة إلـى تعبيـرات عينيهـا وقـدرتها علـى توظيف عضلات الوجه والجسـد لتجسـيد واحدة من أشـد لحظات الانكسـار الروحـى الأنثوى للمرأة قسـوة ومرارة..

نتوقف مـرة أخـرى عنـد المـدعو هـارى؛ لأنـه سـيكون طـرف الخـيط الجغرافـى الإنسـانى الذى سيصل بنا إلى ثنـائى العشـاق القـادم المكون مـن زميلتـه فـى العمل الشـابة الوحيدة سـارة (الأمريكية لاورا لينى) حيث كـان ومـازال يسـاعدها، ليحل عقدة لسـانها وتصارح حبيبها وزميلها كارل (رودريجو سـانتورو) بحبها الجـارف نحوه منذ سـنوات. يبدو أن بعض أهل الغـرب يضـيعون وقتـا ثمينـا فـى التعبيـر عـن مشـاعرهم وليس أهل الشرق وحدهم.. لكن قرار المصارحة من عدمـه لـن يكـون هو المشـكلة الحقيقية فى صراع ثنـائى العشـاق، حيـث أخـذت هـذه المرحلـة أو تلك القشـرة الدرامية وقتها وانتهت. بعد المصارحة لم يقدر الحبيب للأسـف مـدى

اهتمام ورعاية سارة الخارقة لشـقيقها المعاق ذهنيا نزيل المصحة النفسـية، الذى لا يترك لها فرصة الحياة ولو دقيقة واحدة دون مكالمتها تليفونيا؛ فسـارة الحنونة جدا والصبورة بدرجة متعبة إنسانة أكثر من اللازم ومنبع شـقيقها الوحيد للحب والأمان. ومن هذه الحدوتة المليئة باللحظات الصامتة الحزينة ينتقل السيناريست والمخرج ببراعة إلى ثنائى آخر مناقض تماما يعيد اتزان الفيلم للناحية الكوميدية، خاصة أن أطرافه تمتلىء بالحيوية التى تفيض بثقافة التعبير عن مشاعرها بالكلمات أولا وأخيرا.. الصديقان المحبان العاشقان للجنس بيلى ماك وكولن (كريس مارشال) لا يجدان من يحبهما من فتيات بريطانيا؛ فيقرر كولن شد الرحال إلى أمريكا؛ لأن فتياتها أكثر سهولة ومرحا ورغبة فى إقامة العلاقات العاطفية وأقل كبرياء ودقة من الإنجليزيات، وقد استمر هذا الخط طوال الفيلم محملا بالعديد من الإيحاءات والدلالات المستترة لبيان الفارق بين مواطنات المجتمع الإنجليزيات والأمريكيات والثقافة المهيمنة هنا وهناك. ثم ننتقل إلى قصة أخرى مختلفة الظروف تماما لنتابع الأرمل الحديث دانييل (الأيرلندى ليام نيسون)، الذى يعيش مع الطفل الصغير سام (توماس سانجستر) ابن زوجته الشابة الراحلة، لكن الاختلاف هنا أن الصغير هو الذى وقع فى الغرام مع زميلته الصغيرة فى المدرسة. وظللنا نتابعه حائرا فى عدم تفسير تباشير تفتح أحاسيسه البكرية، وكيف ساعده دانييل العاشق المخضرم فى إرشاده ليصنع من أجل حبيبته الصغيرة المعجزات وهو أمر طبيعى؛ لأن سام نشأ فى بيئة تقدر الحب وتحترمه وتمارسه بصدق وتلقائية لا تعرف الكذب. ثم نصل إلى آخر ثنائية فى العشاق التى صنع منها السيناريست والمخرج ريتشارد كيرتس نسيجا ترديديا قائما بذاته بين سام وحبيبته البعيدة المنال لانتمائهما إلى عالمين مختلفين تماما، وبين ثنائية العاشقين التى تضم مؤلف الروايات البريطانى الشهير الجاد جيمى (كولن فيرث) والخادمة البرتغالية أوريليا (لوتشيا مونيز)، اللذين تقابلا فى فرنسا وكل منهما لا يعرف لغة الآخر نهائيا. والغريب بل والأهم أنهما يفكران فى نفس الشىء فى نفس الوقت ويتبادلان ديالوجا داخليا لا ينقطع غاية فى الرقة والجاذبية.. وعندما دخل جيمى فى سباق مع الزمن ليلحق بحبيبته أوريليا متحديا ومتخطيا الصعاب، كنا نتابع الترديد الدرامى الموازى على الجهة الأخرى فى رحلة الصعاب التى اجتازها سام وراء حبيبته، مخترقا كل الحواجز الأمنية داخل المطار مضحيا بكل ماضيه ذى السنوات القليلة ومستقبله الذى لم يأت بعد، لكنه الآن يصنعه بيديه..

لكن السيناريست ريتشارد كيرتس لم يسمح لقرينه المخرج أن ينفلت من الصورة أو يتفوق عليه، فقد تصالح مع نفسه ومد يده كمخرج لنفسه كسيناريست ولعب دورا كبيرا وناجحا فى خلق الجو العام لهذا العمل داخل البيئة البريطانية لإعلاء قيمة الحب ليكون البطل الأول بلا منازع. واستكمل نفس منهج توحد المنظومة الفكرية بعيدا عن الفوارق الفردية بين الأفراد على المستوى البصرى السمعى؛ فخلق العديد من المساحات المشتركة بين كل هذه الثنائيات من العشاق وأزماتهم المتلاحقة هنا وهناك. من هنا وحد التعامل مع تفاصيل الكادر بين الجميع فى نفس اللحظة التى يتعرضون لها، من خلال فريق عمله المتقن المكون من مدير التصوير ميشيل كولتر والمؤلف الموسيقى كريج أرمسترونج البيانو والمونتير نك مور. ونجده يلتقط رئيس الوزراء العاشق بكادر

متوسط واقفا مترددا وحده وسط البهو فى مرحلة حرجة مع حبيبته داخل حزم ضوئية، تميل إلى الكمية المحدودة والألوان الداكنة داخل الكادر المنغلق على أنغام موسيقى البيانو، وإذا بالمخرج يواصل نفس استخدامه وتوظيفه لحجم الكادر المتوسط وتفصيلات الفارغة فى انتقاله إلى عاشق آخر يقف فى نفس اللحظة وحيدا هو الآخر وسط مكان واسع، مع تواصل نفس نغمات البيانو من هنا إلى هناك من خلال قطع شديد النعومة، وكأننا نشاهد نفس الحدث فى نفس الجو ونفس الحالة ونفس الجو المحيط بنفس الخلفية الموسيقية المعبرة بإيجابية فقط مع اختلاف الوجوه. هذه هى الفلسفة التى رتب لها السيناريست والمخرج ريتشارد كيرتس من البداية، ليوهم المتلقى أنه أمام مجموعة كبيرة من ثنائيات العشاق وكل منهم يصنع فيلما روائيا قصيرا طويلا فى حد ذاته، لكن الحقيقة أن الجميع يسيرون تحت مظلة واحدة وجزء من كل أو نسيج واحد ينتمون إليه، غض النظر إذا كانوا يعرفون بعضهم البعض أم لا، وأيضا غض النظر عن النهايات المختلفة لكل قصة على حدة. لكن هذا لا يمنع أن كيرتس عمق صراعاته العاطفية ونظرته الإنسانية النبيلة للحب فى الجمع بين الطبقات المختلفة والجنسيات المختلفة بمنظور سياسى جرئ، يؤيد موقع بلاده على الخريطة المحلية والدولية، عندما قدم على لسان رئيس الوزراء فى الفيلم نقدا لاذعا للسياسة الأمريكية والرئيس الأمريكى (بيلى بوب ثورنتون). وأعلن أن بريطانيا ليست تابعة لأمريكا ولن تسمح لها بتدمير مصالحها وممتلكاتها، خاصة عندما رأى رئيس الوزراء كيف تجرأ الرئيس الأمريكى على موظفته وحبيبته ناتاليا فى بيته شخصيا باعتبار بريطانيا بما ومن فيها من أملاكه بالتبعية، ربما تكون صورة مثالية سياسية دعائية أو ربما تكون الصورة البعيدة التى يحلم بها الشعب الإنجليزى لساسته.. لم يفت كيرتس خلق شخصية البائع المرح ليلعب دوره الممثل البريطانى الشهير روان أتكنسون صاحب شخصية "مستر بين"، كواحدة من أشهر الشخصيات الفنية البريطانية التى تمثل علامة فنية فى تاريخ انجلترا ولها محبيها فى العالم أجمع. برغم أن كيرتس تمادى فى زيادة عدد الشخصيات والمحبين، فإنه ابتعد كثيرا عن مثالية النهايات وترك للبعض الآخر نهايات مفتوحة، مع إرضاء ذوق الجمهور خاصة فى وضع النهاية السعيدة لقصص حب رئيس الوزراء والكاتب والطفل بالتحديد. وفى النهاية قسم المخرج الكادر فى مشهد النهاية إلى مربعات صغيرة، تتزايد تلقائيا حتى ملأت الشاشة الضخمة لاحتواء العديد من الوجوه والثنائيات والعشاق والشخصيات الذين نعرفهم والذين لا نعرفهم، ليؤكد أن الحب هو البطل الأول لهذا الفيلم.. (٣٨٣)

"طرواده/ Troy"

ملحمة عسكرية ماكرة تقلب موازين الأسطورة الخالدة

طروادة.. حلم راود الكثيرين أمام أعينهم فى كل الأزمان، كم تنافس خيال الشعراء وهم يهيمون إعجابا وتوحدا مع اثنين من أشهر العشاق التى عرفتهم الملاحم والأشعار منذ القدم..

الفتى الشاب باريس العاشق الجسور المجنون أمير مدينة طروادة، وهيلين أروع وأجمل ما رأت العين على وجه الأرض، عاشقان خلدهما هومير فى ملحمة الإلياذة الإغريقية بإبداع نادر، حتى تمنى الكثيرون لو عاصروا هذه الملحمة ورأوا كيف اختطف باريس حبيبته هيلين من زوجها منلاوس ملك إسبرطة، وبسببهما قامت واحدة من أشرس المعارك التى شهدتها الكرة الأرضية توحشا.. حرب طروادة التى خلد فيها الزمان اسم باريس وشقيقه هكتور ووالدهما الملك بريان ومنلاوس وشقيقه أجاممنون، والفارس العظيم أخيل الذى لا يهزم إلا عندما اكتشف أعداؤه أن نقطة ضعفه الوحيدة فى كعبه. بسبب هذين العاشقين مات الكثيرون.. عاشت أسماء وانطمست أسماء.. تفتتت جيوش وانهارت صروح.. بسبب هذين العاشقين ابتكر المخ البشرى خدعة حصان طروادة الشهيرة، التى كانت سببا مباشرا فى سقوط طروادة. برغم كل أسرار حرب طروادة وكافة النواحى المتعددة للبحث فيها، فإن مبدأ اختيار هذه الحرب كعنوان للفيلم الأمريكى "طروادة/Troy" ٢٠٠٤ إخراج فولفجانج بيترسن لن يكون هو السبب الوحيد لتقديم القراءة التحليلية لهذا العمل، لكن الفيلم أثار فضول تساؤلاتنا من ثلاثة اتجاهات.. أولا - كيف سيجسد المخرج الألمانى بيترسن بوسيطه السينمائى البصرى كل هذه الأحداث والمعارك التى تفنن هومير فى رسمها بكلماته. فهذه ليست مجرد حرب بين فريقين، لكنه عالم كامل ينتمى إلى الأزمان القديمة ويحتاج إلى مجهودات جبارة على مستوى الإنتاج كميزانية ضخمة ومعدات وإمكانات وملابس ومؤثرات مرئية وسمعية وديكورات واختيار لأماكن التصوير وجيش متميز من فريق عمل متكامل بقيادة المخرج فولفجانج بيترسن. مادمنا ذكرنا المخرج فقد ذكرنا مفتاح النقطة الثانية التى أثارت فضولنا لنتساءل بيننا وبين أنفسنا قبل المشاهدة.. لماذا طروادة؟!! أو بمعنى أوضح ما هى الرؤية التى يريد المخرج والسيناريست إضافتها على هذه الملحمة الحربية العاطفية الخالدة، وما الفارق بين رؤية المخرج الألمانى وفيلمه الحديث والفيلم الأمريكى "هيلين طروادة/ Helen Troy" ١٩٥٥ إخراج روبرت وايز وفيه لعبت الممثلة روزانا بوديستا دور هيلين الجميلة وما أصعبه. وبذكر هيلين نكون قد أمسكنا بالنقطة الثالثة كواحدة من أكبر المشاكل فى نوعية هذه الأعمال..

إذا افترضنا جدلا أننا استعرنا مكان المخرج لحظات مؤقتة قبل التصوير وكان علينا اختيار ممثلة تجسد على شاشة السينما شخصية هيلين الجميلة، فسنتخيل بشكل أكثر واقعية مدى وعورة هذه المشكلة ودقة خطواتها وخطورة نتائجها.. إن اختيار هذه الممثلة الموهوبة لا يعتمد فقط على استعراض صور الممثلات وأكثرهن جمالا ورشاقة، لكنه يعتمد فى حقيقة الأمر على مجموعة مكونات لا تتوافر بسهولة أبدا فى ممثلة واحدة حيث تتطلب هذه الشخصية وجود الكاريزما الخاصة، التى تخطف القلوب وجمال الروح الداخلى الذى يجتذب الروح بغير رجعة ونفوذ الشخصية الخلابة التى تأسر القلوب والضعف القوى المشتعل من تلقاء نفسه ليزيد الحبيبة توهجا وتألقا، ويغرى الفرسان على إسقاط الممالك والإمبراطوريات. باختصار هيلين هى نموذج شديد الندرة فى الأنوثة تكاد أن تكون متكاملة ولا يجود بها الزمان إلا فى أسعد حالاته، لهذا سيظل هناك هيلين واحدة فقط وجولييت واحدة فقط وليلى واحدة فقط وهكذا إلى آخر النساء القليلات جدا، اللائى خلدهن التاريخ كنماذج شديدة التفرد يندر أن تتكرر، ويؤرخ بالأزمان من

قبلها ومن بعدها.. حقيقة ما أصعب هذه المهمة الثقيلة جدا؛ لأن أى خطأ غير مقصود سيؤدى إلى فقدان العمل بالكامل مصداقيته؛ لأن هيلين هى الأساس الدرامى كما هو معروف، وهو ما يجعلنا نتوقف أمام اختيار المخرج الألمانى فولفجانج بيترسن للممثلة الألمانية الشابة ديان كروجر لتلعب دور هيلينا، حيث انتفت منها أهم ما يميز الشخصية وهى بريقها الداخلى، ومن تكون هيلين بدون هذه الشعلة الداخلية التى لاتخبو ؟؟! عندما نتعرف على رؤية المخرج الألمانى السياسية التى أبعدت مغزى الفيلم عن المجرى العاطفى ورحّلته إلى الدرجة الثانية ورست به على الشاطىء السياسى البحت، سندرك أن اختيار ديان كروجر لهذا الدور كان بالفعل سلاحا ذو حدين ومغامرة لها إيجابياتها وسلبياتها المؤثرة على صميم العمل السينمائى.. بالطبع لا يوجد مجال هنا لذكر تحليلات طبيعة الملاحم التاريخية وكافة صراعات حرب طروادة الخالدة وطبيعة الحضارة الإغريقية وآدابها خاصة الإلياذة، لهذا سنكتفى بطرح النقاط السابقة للمناقشة وإلا فلن ننتهى من التحليلات أبدا..

نبدأ بقائد هذا العمل المخرج الألمانى فولفجانج بيترسن الذى قدم أعمالا ناجحة كمخرج وكمنتج، مثل إخراجه الفيلم الألمانى الشهير "القارب/Das Boot" ١٩٨٢ والفيلم الأمريكى "العاصفة المتكاملة/The Perfect Storm" ٢٠٠٠ الذى شاهده الجمهور بدور العرض المصرية وكان نموذجا جيدا للمؤثرات البصرية والسمعية.. من منطلق كفاءة إدارة وتوظيف المؤثرات والخدع نستطيع الإمساك بأول الخيط فى تحليل فيلم "طروادة" الذى كتب له السيناريو ديفيد بينيوف، طارحا وجهة نظر خاصة فى دويتو متفاهم مع المخرج لتقديم ملحمة بصرية عسكرية مليئة بالمغامرات والكر والفر وخدع الجرافيك والخطط وقصص الحب الجميلة والخالدة أيضا التى غيرت مجرى التاريخ. على مدى زمن عرض هذا الفيلم الطويل الذى يستغرق على الشاشة مائة وخمسة وستين دقيقة كاملة، برع السيناريست والمخرج فى خلق عالم بديل لواقعنا المعاش مؤقتا متمثلا فى حضارة الإغريق بتجسيد أهم ما يميز هذا العالم البعيد. برغم كل الأدوات الضرورية التى تتطلبها الأفلام التاريخية من ملابس وديكورات وأسلحة وتصميم معارك إلى آخر هذه التفاصيل البصرية الجامعة، فإنها كلها لا تساوى شيئا إذا لم ينجح بيترسن فى زرع المصداقية على الشاشة وداخل قنوات استقبال المتلقى بتجسيده البرواز العام المهيمن على الصورة أو المفتاح الحقيقى السرى الذى يحرك كل شىء، ونعنى به تجسيد روح وثقافة زمان الإغريق وطبائعهم وبنيتهم الفكرية والنفسية والعاطفية. أهم شفرات حضارة الإغريق تقوم على الصوت العالى الذى يصل إلى حد الصراخ ينادى ويعلى من شأن توجه فوران الحياة والحب والجنس وفخامة الفنون وبزخ القصور، وشموخ الأجساد الضخمة وعنصر الحركة الدائم والعنف المعتاد بمنطق الممارسة المتكررة وفجاجة الاحتفالات والاستمتاع بكل ملذات الحياة وتقديس الآلهة رغم أنسنتها، حضارة تقوم على تقديس الحروب لحماية الأوطان أو للتحرير أو للاحتلال أو من أجل علاقات الحب المولعة مثلما حدث بسبب باريس وهيلين. وهو ما لخصته إحدى أهم جمل الحوار البديع لهذا العمل عندما أكد أحدهم، أنه مادامت الممالك تعيش بقوتها فى ظل وجود الخمر والنساء فلا يوجد شىء آخر يهمنا فى هذا العالم.. هذا هو عنوان الحضارة الإغريقية شديدة النهم بالحياة التى جسدها بيترسن وهى مع

ذلك لا تخلو من أشعار وحكمة تدور فى نفس الفلك، لهذا كان من الطبيعى أن يكون الحوار حافلا بخليط من البلاغة الشعرية والعبارات شديدة التكثيف تحلل مواقف وأزمان بكلمة واحدة. وهو مايختلف مثلا عن طبيعة الثقافة الرومانية الزائدة جدا فى العنف الدامى إلى حد البربرية والفردية المطلقة والتدنى فى الكثير من الأمور لمقارنة بالإغريق، مثلما جسدها المخرج ريدلى سكوت فى الفيلم الشهير "المصارع/ Gladiator" مثلا. فى إطار الوعى بهذا المنطلق عند دخول عالم الإغريق المثير وتقديسهم لقيمة الحياة والموت، ويقين الإدراك أن الحياة رحلة قصيرة جدا أو معركة تنقضى فى غمضة عين ليذكرونا بشىء من ثقافة الفايكنج شديدة الواقعية والجنون بالحياة، عرف المخرج فولفجانج بيترسن بالتعاون مع فريق عمله كيف ينقلنا إلى قلب هذا العالم ويصمم مشاهد السلم والحرب بهذا المنهج الفكرى، لنرى الفرق على سبيل المثال الفارق الشاسع بين مشهدى الاحتفال والمعركة الحربية الفردية بين بطلى العمل.. ساهم مشهد الحفل الأول الذى شاهدناه فى بداية العمل احتفالا بالهدنة المؤقتة بين قواد القوات المتحاربة فى إعطاء هدنة حقيقية للمتلقى؛ لأنه جاء بعد عدة مبارزات دامية، كما ساهم فى التعريف أكثر وأقرب بمعظم الأبطال الذين سيستمرون معنا حتى النهاية بأدوار إيجابية فى تحريك الصراع الدرامى. من عالم اسبرطة شاهدنا هيلين (الألمانية ديان كروجر) ملكة اسبرطة وزوجة الملك منلاوس (برندان جليسون) وشقيقه أجاممنون (برايان كوكس)، ومن الجانب الآخر شاهدنا الفارس الشاب باريس (أورلاندو بلوم) أمير طرواده وشقيقه الأكبر الأمير هكتور (الأسترالى إريك بانا) ولدا بريان (الأيرلندى بيتر أوتول) ملك طروادة العظيم المنتظر عودة ولديه. يهمنا هنا فى مشهد هذا الحفل التقاط قدرة المخرج على رسم نموذج صادق للجانب الحياتى الطبيعى للمجتمع الإغريقى، ومدى غرقهم فى الخمر والملذات باستمتاع مخيف وكأنهم يعيشون دائما آخر لحظاتهم. فقد وضحت قدرة المخرج على قيادة المجاميع والتحكم بقوة فى المشاهد المزدحمة جدا بكل تفصيلاتها وإيقاعاتها، لهذا صالت وجالت الكاميرات والموسيقى وقطع المونتاج فى رصد هذا العالم التاريخى الخاص جدا من قلبه بنفس روح التخبط والنزق الشديد والشره الحاد وقوة الأجسام وسرعة البديهة المتناهية والألفاظ الرنانة والثقة المطلقة بالنفس وبالحياة وبالسلاح، وسط ديكورات شديدة الضخامة تصميم آنا بينوك وبيتر يانج وموائد عامرة ببذج مغر وملابس مقبلة على الحياة تصميم بوب رنجوود والألوان الساخنة المسيطرة وأضواء الشموع التى تحول الليل المظلم إلى نهار داخلى. ومن ثم لعب هذا المشهد دور الصورة الاستعارية لحياة وثقافة مجتمع كامل لن نره إلا من خلال الحروب. فى هذا الحفل أيضا كان اللقاء الحاسم بين باريس وهيلين وقرار الهرب فى اليوم التالى، مع تزايد مخاوف هكتور وغفلة منلاوس عن زوجته الغائبة مع باريس؛ لأنه لا يحبها لكنه يمتلكها فقط لا غير. وفى مقابل كل هذا المشهد الحياتى الصاخب جدا الموظف جيدا جسد المخرج فى مشهد آخر جلال لحظة موت المحارب، خاصة مشهد المبارزة بين هكتور والفارس العظيم أخيل (براد بيت) أو مشهد المباراة الحوارية الفكرية بين الملك بريان الذى خاطر بنفسه ليسترد جسد ابنه هكتور الذى قتله أخيل بعد معركة مثيرة، ليكرمه بحرقه وسط أهله كفارس مغوار فى واحد من أفضل مشاهد هذا الفيلم فى كافة العناصر، خاصة الأداء التمثيلى بين الممتع بيتر أوتول وبراد بيت الذى استخرج منه المخرج طاقات جديدة بالفعل.

نعود إلى السؤال الثانى "لماذا طروادة؟". لابد أن المخرج أراد طرح وجهة نظر ليحول استعراض قدراته الإبداعية من غاية إلى وسيلة موظفة.. نلاحظ أن المخرج زاد فى هذا العمل من شأن الفردية بدرجة كبيرة، وحول المنظور الدرامى كثيرا عندما استخدم علاقة الحب بين باريس وهيلين كمجرد قشرة خارجية لهذه الحرب الشرسة، وحرص على التوضيح الكامل أن هيلين ما هى إلا حجة لتجدد الحرب من جديد لتحقيق أطماع منلاوس وأجاممنون فى الاستيلاء على طروادة بأى طريقة.. كما أن أخيل لم يدخل هذه الحرب دفاعا عن مجد اسبرطة ولا طمعا فى طروادة، لكنه كان يطمع فى مجد شخصى له وخلود لن يمحوه التاريخ بمشاركته فى أعظم معركة فى التاريخ، كما فسرت والدته (جولى كريستى) هذا المنطق بكلمات صريحة حتى لو كان ذلك مقابل عدم رؤيتها ابنها مرة أخرى، لتؤكد أن الخلود الحياتى كان المنطق الوحيد لحضارة الإغريق. كما لعب الباعث الفردى البحت الدور الرئيسى فى قتل أخيل لهكتور انتقاما لمقتل ابن عمه الذى قتله هكتور بالخطأ، وأيضا فى فقدان أخيل حياته على يد باريس بسبب حبه الجارف لأسيرته بريسيس (روز برن) ابنة عم قاتله. كما صب العمل إدانته الكاملة لعالم الآلهة الإغريقية وكهانها الذين تسببوا فى سقوط طروادة، وباستبعاد قصة العاشقين كباعث درامى أساسى نجد تفسيرا لسبب تسمية الفيلم القديم "هيلين طروادة"، بينما يحمل عنوان فيلمنا الحديث "طروادة" فقط لا غير.. بالتالى يتجلى إبداع المخرج الألمانى فى قيادة فريق عمله لاتباع هذا المنهج الموحد لتكثيف وجهة النظر المطروحة، وهو للحق فريق عمل متميز على رأسه مدير التصوير روجر برات ("شوكولاته/ Chocolat" ٢٠٠٠) والمؤلفان الموسيقيان الأمريكى جيمس هورنر ("تيتانيك/Titanic" ١٩٩٧ و"عقل جميل/ A Beautiful Mind" ٢٠٠١) واللبنانى الأصل جابرييل يارد ("الجبل البارد/Cold Mountain" ٢٠٠٣) والمونتير بيتر هونيس ("فضائح لوس أنجلوس/L.A Confidential" ١٩٩٧). وهذا ما يفسر لنا بالتبعية النقطة الثالثة والأخيرة فى تساؤلاتنا لاختيار المخرج الممثلة الألمانية ديان كروجر لتجسيد شخصية هيلين، بعدما تم تهميشها بالتدريج فى الخلفية البعيدة للأحداث ليحل المنظور السياسى محلها تماما، ورغم اجتهاد الممثلة بالفعل وجديتها لكنها لا تمتلك البريق الهائل المفترض فى هيلين حلم البشر، لكن يبدو أن هيلين التى فى مخيلتنا تختلف كثيرا عن نموذج هيلين فى رأس فولفجانج بيترسن. الاجتهاد فى العمل الذى لا يعوض البريق الداخلى كان نفس الدافع والنتيجة وراء اختيار أورلاندو بلوم لتجسيد شخصية العاشق باريس، على حين تركزت المواصفات شبة المتكاملة فى الممثلين الذين جسدوا الشخصيات الحربية السياسية هكتور وأخيل وروز برن التى لعبت دورها بموهبة كبيرة وحضور كبير وسط هذا الزحام من النجوم الكبار.. مع احترامنا لوجهة نظر المخرج لكنها سلاح ذو حدين أفاد وجهة نظره، مقابل فتور أسهم الفيلم بعض الشىء فى بعض المناطق الحيوية، أو على الأقل فى نظر الباحثين عن هيلين وباريس كاثنين من أشهر نماذج العشاق بجنون على مر التاريخ..(٣٨٤)

"هارى بوتر وسجين أزكابان/ Harry Potter And The Prisoner Of Azkaban"

كيف حافظت هذه السلسلة الشهيرة على الدهشة والنجاح؟؟

يبدو أننا نعيش بالفعل عصر سلاسل الأفلام الناجحة.. بعد أن انتهينا من سلسلة أفلام "مملكة الخواتم/Lord Of The Rings" التى حافظ فيها المنتجون على مستوى النجاح المبهر للأجزاء الثلاثة، نعود الآن لاستكمال رحلة الساحر البريطانى الصغير هارى بوتر فى كفاحه ضد كل الأعداء الممكنة واللاممكنة. بعد تحقيق الجزء الأول والثانى نجاحا جديرا بالاحترام على المستوى الجماهيرى والنقدى بعدما اتفقت غالبية الآراء، جاء الدور الآن على الجزء الثالث ليرى النور حيث اقتحم العالم الفيلم البريطانى الأمريكى "هارى بوتر وسجين أزكابان/ Harry Potter And The Prisoner Of Azkaban" إنتاج ٢٠٠٤ من إخراج المكسيكى ألفونسو كوران، وقد بدأ عرض هذا الفيلم منذ أيام قليلة فى الرابع من شهر يونيو بدور العرض الأمريكية..

لن نتوقف أمام هذا الفيلم لتقديم قراءة تحليلية له فقط، لكن أيضا لنرى ما هو الجديد الذى طرأ على هذه الحلقة من السلسلة الطويلة، ليحافظ بها المنتجون على بريق الدهشة الإيجابية التى رسخوها داخل عشاق السينما فى العالم أجمع.. بداية نقول إن هناك تغييرا جذريا فى هذا العمل يتمثل فى ظهور قائد جديد للفيلم بعد اختيار المخرج المكسيكى الشاب ألفونسو كوران للتصدى لهذه المهمة الثقيلة، ليحل محل المخرج الأمريكى كريس كولمبس الذى تولى إخراج الجزئين السابقين بنجاح مشهود. لكن الحقيقة أن كريس كولمبس لم يبتعد كثيرا عن هذه السلسلة التى يعتبرها الكثيرون منبع الذهب السينمائى طالما أحسن استغلالها، حيث انتقل من مقعد المخرج إلى مقعد المنتج أو بمعنى أدق أحد المشاركين فى إنتاج الجزء الثالث من سلسلة هارى بوتر. لم يأت اختيار المخرج المكسيكى من فراغ أبدا حيث لفت إليه الأنظار فى أكثر من عمل، وقدم نوعية من الأعمال الصعبة التى تكشف عن قدرات مخرج واع قادر على تفهم النفس البشرية والتعامل معها جيدا مثلما اتضح فى بعض أفلامه مثل "الآمال الكبرى/Great Expectations" ١٩٩٨ و"أميرة صغيرة/A Little Princess" ١٩٩٥. وبينما حافظ كل الممثلين المستمرين فى الجزء الثالث على نفس أدوارهم السابقة فى الجزئين الأول والثانى، طرأ استبدال اضطرارى وحيد على شخصية واحدة ليقوم الممثل مايكل جامبون بدور دمبلدور المخضرم رب مدرسة هوجارتس للسحرة بذقنه البيضاء الطويلة ويحل محل الممثل الراحل ريتشارد هاريس، لكن المخرج نجح فى إسقاط هذا الفارق ببساطة ولم يقف عائقا فى التلقى لشدة حفاظ جامبون على نفس ملابسات شخصية دمبلدور، مثلما قام هاريس بترسيخها وخلقها سابقا من ناحية التصرف والحركة ونبرة الصوت ومنهج الإلقاء إلى آخره.. عودة إلى سلسلة أفلام هارى بوتر التى بدأ ظهورها عام ٢٠٠١ بتقديم الفيلم الأمريكى الإنجليزى "هارى بوتر والحجر المسحور/ Harry Potter And The Sorcerer's Stone"، ثم تلاه الجزء الثانى الجزء الثانى عام ٢٠٠٢

بعنـوان "هـارى بـوتر وغرفـة الأسـرار/ Harry Potter And The Chamber Of Secrets" محتفظا بعنـوان الروايـة الأصـلية كالمعتـاد.. مادمنـا وصـلنا إلـى المصـدر الأدبى فلابد من التأكيد دوما أنه لولا هذا المصدر الأدبى البارع فى البناء والخيـال ومسـتويات التأويل والالتزام به قدر الإمكان، لما تحقـق كـل هـذا النجـاح السـاحق الذى يعود الفضل فيه إلى عقله المفكر الأصلى أو الأديبـة البريطانيـة جـى. كـى. رولنج، التى حققت رواياتها مبيعات بلغت مائة مليون نسخة بعـد ترجمتهـا لسـت وأربعين لغة مختلفة. على حين اسـتغرق عرض الجزء الأول حوالى سـاعتين وثلـث والثانى وامتـد إلـى سـاعتين ونصـف مـن الصـراعات المثيـرة والحيـل التكنولوجيـة المتقنة، تواصل عرض الجزء الثالث ليبلـغ مائـة وواحـد وأربعـين دقيقـة كاملـة مـن الفن المثير.

بما أنه قد مر ثلاثة أعوام على ظهور الجزء الأول نود التركيز على أهم الملامـح الرئيسـية التى ارتكز عليها؛ لأنها هى التى لعبـت دور البطولـة فـى الجـزء الثـانى والثالث الحالى لتـوفر علينـا الكثيـر مـن التفصـيلات اللامتناهيـة التـى يـزدحم بهـا العمل إيجابيا. تتمركز البنية الدرامية التى تقوم عليها سلسـلة أفـلام هـارى بـوتر على نقطة الانطلاق الزمنيـة فـى يـوم عيـد مـيلاد هـارى بـوتر (دانييـل رادكليـف) الحادى عشر، الذى كان موعـدا لانقـلاب حياتـه رأسـا علـى عقـب، عنـدما أخبـره السـاحر العملاق هاجرد (البريطانى روبى كولتران) أنه ولـد ليكـون سـاحرا وعضـوا بمدرسـة هوجـارتس للسـحرة، وأن مـوت والديـه لـيس بسـبب حـادث بـرىء بـل لمقتلهما على يد السـاحر فولدمورت، الـذى تـرك ندبـه علـى جبـين هـارى وريـث السحر عن والديه. من هنا ترك بوتر منـزل عائلـة خالتـه وزوجهـا وابنهمـا المـدلل، بعدما أمضى معهم سـنواته السـابقة وسط معاناة شـديدة مـن معـاملتهم السـيئة وعقلهم الضيق الأفق. فى مدرسـة هوجـارتس للسـحرة تعـرف بـوتر علـى عـالم السحرة الكبار الملىء بالأسرار، ومازلنا حتى الآن نتعامل مـع نفـس البنيـة التـى تكـون عـالم هـارى بـوتر خاصـة وعـالم السـحرة عامـة، المكـون مـن السـاحرة المخضرمة ماكجوناجل (ماجى سـميث) وسـنيب (آلان ركمان) مدرس مادة السـحر الأسـود الذى مازال الشك يحوم حوله دائما بسـبب غموضه وطبائعـه المريبـة؛ مـع أنه هو الذى يكشـف العديد من الحقائق الهامة فى كل جـزءً ويتسـبب فـى إنقـاذ بوتر ورفاقه من الموت. ومازلنا أيضا نتعامل مع تفاصـيل عـالم بـوتر السـحرى مثـل سلالم مدرسـة هوجرتس المتحركة والصور المتكلمة التى يعيش أصحابها داخلهـا حياة كاملة، بالإضافة الى الأشجار الحية والكائنات المتحولـة والمخلوقـات الغريبـة والبلـورات السـحرية والمخـابىء السـرية والطـائر الغريـب والعبـاءة، التـى تخفـى صاحبها عن العيون وأدوات فن السحر التى اعتدناها مثل المقشة الطائرة والعصـا السحرية والتعاويذ الغريبة التى لا تنتهى. أيضا مازالت سلسلة أفـلام هـارى بـوتر تعتمد علـى مـنهج البطولـة الجماعيـة التـى لا تقتصـر علـى هـارى بـوتر (دانييـل ردكليف) فقط، لكن الجزء الثالث عاد ليؤكد إعلاء شـأن الصـداقة والحـب والإخـلاص بين ثلاثى الأصدقاء السحرة الصغار، وهم هارى بوتر والصديق الـوفى الخـائف رون ويزلى (روبرت جرنت) والمثقفة الذكية الجذابـة هرميـون جرانجـر (إيمـا واطسـون) التى ترتفع معها وبها قيمة العلم والتفكير المنطقـى والشـجاعة المحسـوبة يومـا بعـد يـوم. لكـن السـيناريسـت سـتيف كلـوفز الـذى كتـب أيضـا سـيناريو الجـزئين السـابقين أدرك جيدا طبقا للمصدر الروائى أن أهم حجر أساس سيبنى عليه هذا

الجزء الجديد، أن هذا هو العام الثالث للطلبة والأصدقاء فى مدرسة هوجارتس، وأن بوتر الذى كان يبلغ من العمر أحد عشر عاما فى الجزء الأول أصبح الآن ثلاثة عشر عاما، وهو ما يعنى ببساطة أن هارى بوتر قد كبر بالفعل.. هذا التطور فى المرحلة العمرية الذى أدركه السيناريست والمخرج هو ما أدى الى الاختلاف الكبير فى تفاصيل هذا العالم السحرى الذى نراه؛ لأن معنى تقدم هارى بوتر فى العمر أنه يتقدم خطوة أكبر فى دنيا السحر ومفهومه للعالم حوله ولمعنى العداء ذاته.. لكن أى أعداء هؤلاء الذى نتحدث عنهم؟ فقد أصبحنا الآن نتعامل مع هارى بوتر الصغير الكبير فى مرحلة بداية النضوج والمراهقة التى ستنقله إلى عالم الحرية المتزايدة، وهو ما يحيلنا مباشرة إلى تغير تفاصيل العالم حوله ونظرته هو نفسه إلى نفسه وماضيه وحاضره ومستقبله. لقد تبدلت اهتماماته كثيرا، ولم يعد زملاؤه المنحرفون أضلاع مثلث قوى الشر المكون من الساحر الصغير الشرير مالفوى (البريطانى توم فيلتون) وزميليه الماكرين ذوى الشخصية الضعيفة المنقادة وراء نظرياته المتآمرة يمثلون كل الهموم، أو حتى المتوازى مع خطورة القاتل فولدمورت وأقرانه من هنا ومن هناك. كلما كبر الإنسان خطوة كبرت خطورة أعدائه خطوات وارتفعت درجة بطش أسلحتهم، حيث لم يعد الهدف مجرد حركة سخيفة أو ضحك فى غير محله أو ضرر محدود المدى، بل تطور الأمر إلى مغامرات عنيفة ومطاردات مثيرة وتطورات متوترة وتقلبات غير متوقعة أبدا بقدر دهاء العدو، وأصبح ثمن الخطأ الآن فادحا يمكن أن يؤدى إلى الموت الفعلى وإسدال الستار نهائيا على كل شىء دون أدنى فرصة للتراجع مرة أخرى. بهذا المنطق المتطور المنطقى زمنيا وعقليا تراجعت صفوف الأعداء الصغار إلى الخلف، واكتفى المخرج بتوظيفهم لدفع الصراع الدرامى دون قصد عند منحنيات مفيدة تساعد على كشف الحقائق قريبا، وحل محلهم عدو أكبر وهو بطل الفيلم الدرامى الحالى السجين سيريوس بلاك (جارى أولدمان) الهارب من سجن أزكابان الرهيب حتى أنه يحمل اسم الفيلم على أكتافه. فقد اعتقد الجميع أن هذا السجين هو أشد الأخطارعلى حياة بوتر، وقد هرب من سجن أزكابان الرهيب خصيصا لهدف واحد فقط وهو قتل هارى بوتر؛ لأنه فى حقيقة الأمر صديق والديه الخائن الذى تسبب فى قتلهما. لكن طاقم المدرسين الجديد المتمثل فى اريمس لوبن (ديفيد ثوليس) والبروفيسور تريلونى (إيما طومسون) مدرسة سحر العرافة، بالإضافة إلى هاجريد الذى لم يكن معلما فيما سبق، تمكنوا من كشف الحقيقة أمام هارى بوتر بأدوار مختلفة لتتضح براءة سجين أزكابان من تهمة خيانة الصداقة. وهو ما يحيلنا مرة أخرى إلى إصرار هذا العمل على إعلاء تيمة القيم الإنسانية والأمل الدائم فى الغد، بالإضافة إلى تشعب مدار الصراع الدرامى مرة أخرى بشكل أكثر خطورة طالما مازال عدو هارى بوتر الأول طليقا يهدد حياته دون ملل.

كان من الطبيعى أن يركز المخرج المكسيكى ألفونسو كوران على رسم صورة بصرية مختلفة وعالم سحرى خاص، يصاحب مرحلة نضوج هارى بوتر ورفاقه، لكنه فى نفس الوقت لا ينعزل عن العالم الأصلى الذى ثبت فى ذهن المتلقى فى الجزء الأول والثانى. لهذا نجد عالم مدرسة هوجارتس نفسه قد تراجع فى الخلفية بعض الشىء بجدرانها الداخلية، وانطلق الأبطال حولها فى غاباتها وكهوفها وأسرارها وما حولها من أسواق للسحر، لكنهم مازالوا فى حدود

هذا العالم الذى يتلقى فيه الجميع فيه تعليمه السحر وخبرات الحياة أيضا. كبر الصغار قليلا وأصبحوا الآن يبدون آرائهم فى مدرسيهم والمناهج المقدمة، ليتحولوا من متلق سلبى منبهر إلى متلق إيجابى يفكر ويعقل الأمور، كما تم الدخول فى بعض تفصيلات الصغيرة للعالم الداخلى لهارى بوتر فى حجرته ومرحه مع أصدقائه، بالإضافة إلى بداية تباشير مرحلة نضوح العاطفة وحساسية تلامس الأيدى بين الصديقين رون وهرميون. وتحولت الملابسات السحرية التى كانت تمثل الصورة الثابتة لمدرسة عالم هوجارتس دون فعالية إلى مفردات فاعلة فى الصراع الدرامى تخبر وتنبىء وتدفع وتشير وتنير، مثل صورة السيدة البدينة (دون فرنش) على الحائط التى انقلب دورها من مجرد الغناء المزعج الذى يثير الضحك إلى الإخبار العلنى عن معلومات هامة خافية على الجميع.. ومن ثم تضاءل مشهد الكرة السحرية بكل إبهاره الذى كان أحد أهم علامات الجزء الأول وتم توظيفه بشكل مختلف وباقتضاب، حيث أصبح وسيلة بعد أن كان هدفا فى حد ذاته، وأصبح ساحة مهيأة لاشتداد الخطورة على حياة هارى بوتر، مما انعكس على تزايد الحاجة لتدخل العلم لإنقاذ الموقف، وهو ما تم ترجمته منطقيا لازدياد دور الصغيرة هرميون نموذج العقل الراجح التى تستهين الآن بمادة العرافة ومدرستها كخزعبلات سحرية لا طائل من ورائها. من هذا المنطلق أصبحت الساحة مهيأة أكثر أمام المخرج المكسيكى لتقديم رؤية مختلفة دراميا وبصريا يضع فيها بصمته التى تميزه عن كريس كولمبس، لكن مع الحفاظ على الكيان الأصلى لسلسلة هارى بوتر من تفوق العناصر الفنية بالطبع. على سبيل المثال سنجد أن الزمن الداخلى داخل المشهد الواحد اختلف عن الأجزاء السابقة ومعه رؤية مونتاج ستيف وايزبرج؛ فأصبح الأصدقاء الذين بدأوا ينضجون فكريا أكثر يثبتون أمام الأخطار مدة أطول يفكرون ولا يسارعون بالهروب مثلما كانوا أطفالا من قبل. كما ازدادت مساحات المواجهات الحوارية والفكرية بين كافة الأطراف المتصارعة، مما أتاح الفرصة أمام الممثلين لإظهار قدراتهم الحقيقية بشكل أفضل ليتنافسوا بقوة مع المؤثرات البصرية والصوتية وحيل الكمبيوتر أبطال الفيلم الأساسيين. كما انعكس هذاالمنهج أيضا على أحجام ولقطات مدير التصوير مايكل سيريسن، الذى انطلق بكاميراته فى قلب الطبيعة الخارجية بعد انغماسه طويلا داخل جدران مدرسة هوجارتس، وازدادت حساسيته فى التعامل الآن مع الممثلين بشكل أكثر تمهلا؛ فازدادت اللقطات الإنسانية القريبة الراسخة بجانب اللقطات المبهرة المتقافزة هنا وهناك، ومعها لقطات الطبيعة العامة التى تؤكد على ضياع هارى وأصدقائه كثيرا فى هذا العالم الكبير عليهم. بمنطق الخطورة المتزايدة بالتناسب مع نضوج بوتر ورفاقه كثرت المغامرات الخطرة كيفا وليس كما، وتلاشت مشاهد انبهار الطلبة بما حولهم، مما انعكس على الفور لتقديم العديد من المشاهد الليلية الخارجية والداخلية؛ فتشكلت العديد من اللوحات الجمالية من قلب مفهوم لحظة الخوف. وازدادت درجة النغمات الداكنة فى موسيقى المؤلف الموسيقى جون وليامز والإيحاءات بتعاظم العنف الذى اقترب مع انتشار رائحة الموت، دون التخلى بالطبع عن مفهوم الموسيقى المؤلفة بمنظور سحرى شديد الارتباط بأرض الواقع. من هنا برزت بصمات المخرج المكسيكى الشاب ألفونسو كوران فى هذا الجزء الحرج من سلسلة هارى بوتر، الذى يمثل أول درجات الصعود إلى مراحل أعلى، دون التخلى عن أهم المميزات التى تعلى من

مصداقية هذا العمل، وهو تقديم نموذج ثلاثى الأبطال فى ثوب الإنسان العادى الذى يخاف ويبكى ويفرح ويتفاعل بتلقائية مع الأحداث، باستخدام مقومات روحه الآدمية أولا ثم أدواته السحرية ثانيا. كما أن استمرار الاعتماد على نفس الممثلين الصغار بصفة خاصة دانييل ردكليف وروبرت جرنت وإيما واطسون أزال العديد من حواجز الغربة بين المتلقى واستقبال العمل، خاصة أنهم هم أنفسهم قد كبروا بالفعل وتغيرت ملامحهم وطبقات صوتهم وتفاصيل أجسامهم قليلا، بما يتناسب مع التطور الطبيعى لشخصياتهم الدرامية دون افتعال أو صنعة متكلفة. والحق أن الممثلة الصغيرة إيما واطسون أحسنت تماما استغلال الفرصة الذهبية التى جاءتها فى هذا الجزء بالتحديد ومنحتها العديد من المشاهد الصعبة، وجسدت كل مشاهدها بنفس القوة وبمنطق الفهم والذكاء وإحساس ربما يكون أكبر من عمرها الحقيقى. إذا استمرت هذه الفتاة الموهوبة ذات الجمال الحى والملامح المعبرة المتوازنة فى ردود أفعالها فى عالم التمثيل وحافظت على مقوماتها واستعدادها الفطرى، بالإضافة إلى قوة استجابتها لجرعات التدريب بهذا الاجتهاد وطورت من نفسها بالثقافة والدراسة والخبرة،فسيصبح لها بالفعل شأن كبير فى المستقبل القريب.. (٣٨٥)

"فرح"

اقتباس مفضوح من مسرحية "هالة حبيبتى"!

برغم ما يبدو أن فيلم "فرح" للمخرج أكرم فريد مثله مثل غيره من موجة أفلام الضعف والسذاجة التى مللناها من كثرة تكرارها، فإنه يستحق لقب "الفيلم العجيب".. لابد أن نعترف بأنه من الخطأ أن نصنف ما رأيناه بأنه عمل سينمائى، فقد اعتدنا فى السنوات الأخيرة التى اجتاح فيها طوفان السذجة أوصال السينما المصرية أن يقوم العمل على اللامنطق ولى ذراع الأحداث بلا أدنى مبرر، ومجرد مجموعة اسكتشات ومواقف ليس بينها أى علاقة ولا يحكمها ضابط ولا رابط، وهو ما ينطبق تماما على أحداث الفيلم التى كتبها محمد نصر الدين، ومعه حوار باهى المطعنى المتخم بإفيهات قديمة باهتة منقولة من المسرح الصيفى. أما الكارثة الحقيقية فهى أن هذه المواقف المهلهلة التى صنعت ما يمكن تسميته مجازا فيلما منقولا نقلا رديئا جدا من المسرحية الكوميدية الشهيرة "هالة حبيبتى"، التى قدمها الفنان فؤاد المهندس مع الطفلة – وقتها – رانيا عاطف، مع ذلك يكتبون بلا خجل قصة وسيناريو فلان! والغريب أن فيلم "فرح" لم يكتف باقتباس كل الأحداث الأساسية فقط، لكنه نقل أيضا الشخصيات بعينها بعدما قام بتسطيحها كما يجب، حتى الاعتماد على أغانى الأطفال، حتى دور الكلب لم يتركوه!!

من المعروف أن مسرحية "هالة حبيبتى" تقوم على استضافة ملياردير لطفلة يتيمة فى قصره، لتنجو من ملجأ الأيتام التى تعانى فيه كغيرها من الأطفال الأمرين من ظلم المشرفة، لكن الطفلة العنيدة المرحلة التى تتمتع بذكاء كبير تصر إصرارا شديدا على اصطحاب كلبها ليقيم معها فى القصر رغم اعتراض الملياردير على ذلك، وفى النهاية تنجح فى ملء فراغ حياته، وفرض إرادتها على

الملياردير بسلاح الطفولة والبراءة، كما نجحت فى تحويل قلب الملياردير نحو سكرتيرته التى تحبه. هذا ما نقله الفيلم تقريبا بصورة كربونية من المسرحية مع الاستغناء عن الملياردير لتقديم الشاب الطموح الذى يعيش فى لندن (أحمد هارون)، ويزور مصر لاستضافة فتاة الملجأ فرح (نور) وكلبها الضخم، كساتر لأعماله المشبوهة مع رعاية السكرتيرة شكرية (مى عز الدين) لها، وهى التى تحب الملياردير وهو لا يدرى، إلى أن تستطيع فرح توجيه اهتماماته تجاه شكرية، مثلما استطاعت ترويض مشرفة الدار الشرسة التى تعادل شخصية عطية فى العرض المسرحى. من باب ذر الرماد فى العيون حاول صناع الفيلم إضافة بعض الشظايا، مثل شخصية مستشار المليردير بيتر (حسن كامى) الذى لم نفهم سببا لوجوده أصلا، تماما كما لم نفهم على أى أساس تجوب الشخصيات بعض الشواطىء المصرية، اللهم إلا لملء فراغ زمن الفيلم بأى شكل من الأشكال، والغريب أن يتم هذا الاقتباس الحرفى ولم يمر على العرض المسرحى أكثر من خمسة عشر عاما دون الإشارة إليه!

السبب الثانى لوصف هذا الفيلم بالعمل العجيب أنه نموذج مجسم لسوء اختيار أبطاله، بداية من أحمد هارون الذى لا نعرف من الذى نصحه بالتمثيل، كما أن هناك سوء توظيف لقدرات الطفلة نور التى تمتلك موهبة تمثيلية بالفعل وحضورا مرحا، لكنهم حملوها ما يفوق طاقتها كثيرا، عندما وضعوها على طريق الغناء والرقص وهو ما لا علاقة لها به، أو على الأقل لم تتلق تدريبات تؤهلها لهذه المهام الشاقة، كما أنها كانت تحتاج إلى تدريبات أساسية فى نطق الكلام وتوضيح مخارج الألفاظ. أما السبب الأخير فى ظهور هذا العمل بهذا الشكل الضعيف فهو مخرج الفيلم أكرم فريد فى أولى تجاربه مع الأفلام الروائية الطويلة، فقد شاهدنا لهذا المخرج خريج معهد السينما من قبل عدة أفلام قصيرة جيدة ولو بدرجات مختلفة، لكنها تبتعد عن التدنى وتحمل وجهات نظر تستحق المناقشة، وتوضح اجتهاده أثناء العمل وبعده لحرصه على عرض أعماله على الجمهور العادى والمتخصصين وهو ما كان يبشر بمخرج مجتهد، لكن عندما جاءته الفرصة ليذهب إليه الجمهور فى أولى تجاربه الروائية الطويلة، نجده لا يكتفى بتقديم فيلم ممل منقول، بل إنه لم يستغل الفرصة المتاحة حيث لم نر مشهدا واحدا يحمل بصمة مخرج دراميا أو بصريا. وكأن كل فرد من أفراد العمل سواء الموسيقى خالد حماد أو المونتيرة مها رشدى أو مدير التصوير عاطف المهدى يعمل فى واد مختلف تماما عن الآخر، دون أى ترابط يمكن أن يشفع للعمل لكى يمكن تقبله! شاهدنا وتحملنا قدر المستطاع ولم نخرج مما شاهدنا إلا بموهبة طفلة تلقائية مبشرة لم تجد من يوظفها أو يرعاها! (٣٨٦)

"مغامرات دبدوب/Brother Bear"

قضية إنسانية هامة ينقصها مزيدا من الإبهار

هناك من يعتقد أنه يعيش الحياة بوجهة نظر صحيحة، وربما هو نفسه من يعتقد أن غيره يعيش الحياة بوجهة نظر خاطئة. لكن قليلين فقط هم الذين يبتعدون عن هذه الأحكام المتعسفة التى تتلائم أكثر مع المسائل الرياضية

الجامدة والمعادلات الكيمائية، ويمنحون غيرهم ترخيصا شفويا فكريا ليعيش فى الحياة ليس بوجهة خاطئة كما يتوهمون، لكنها مختلفة عما يعتنقونه من باب الحرية البحتة واختلاف الخبرات والدوافع والظروف بين شخص وآخر. ربما لو مروا هم أيضا بنفس التجربة تتغير مفاهيمهم ويميلون إلى وجهة النظر، التى كانوا يوما ما ينفرون منها بكل طاقتهم، والحياة وجهات نظر..

كم هو ساحر عالم الرسوم المتحركة هذا خاصة عندما يكون العمل الفنى السينمائى راقيا، ناجحا فى ترسيخ أسس هذا العالم بكل تقنياته وخصوصياته وقدراته العجيبة على التعامل مع البيئة المختارة المحيطة بوجهة نظر مختلفة، بحريته الهائلة فى كسر كل حواجز التقليدية، بخياله اللانهائى فى تصور كل الأحداث والحلول الدرامية البصرية الممكنة هنا وهناك، دون التوقف كثيرا عند حدود المنطق والأسئلة العقلية أكثر من اللازم التى تفرض علينا البحث عن أين وكيف ولماذا إلى آخر علامات الاستفهام التى لا تنتهى. لهذا يفتح لنا تأويل أفلام الرسوم المتحركة أبواب دنيا مختلفة من جماليات الفن التشكيلى وتكنيك الخطوط المرسومة وخدع الكمبيوتر دراميا وبصريا، فى ظل التعامل مع القليل من الشخصيات الدرامية والعديد من الشخصيات النمطية التى تساهم فى خلق مفردات هذه المنظومة، التى تحتمل العديد من مستويات التأويل المختلفة حسب معالجة وقدرات وأعماق العمل الفنى. بما أن أفلام الرسوم المتحركة غالبا ما ينبهر بها الصغار والكبار سويا بموجب مفاهيم المتعة المختلفة، سنتوقف هنا أمام فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "مغامرات دبدوب/Brother Bear" ٢٠٠٣ إخراج ارون بليز وبوب ووكر، وهو المصنف فيلما ناجحا للأطفال والعائلة على مستوى الإقبال الجماهيرى، وأيضا على مستوى النقاد الذين منحوه تقديرا متوسطا،مع ذلك نافس بقوة على جائزة أوسكار أفضل فيلم رسوم متحركة هذا العام، لكنه لم يحصل عليها. كما أن هذا الفيلم على قيمته وندرة أفلام الرسوم المتحركة التى تعرض فى السوق السينمائى المصرى، ظهر فى دور العرض لدينا على استحياء دون أن تصاحبه الدعاية الكافية ومر هكذا مرور الكرام، رغم أن جمهور الصغار والكبار أقبل علي مشاهدته أسابيع عديدة دون انقطاع. استغرق عرض هذا الفيلم حوالى ساعة وخمس وعشرين دقيقة، وبدأ عرضه داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى الرابع والعشرين من شهر أكتوبر العام الماضى. قبل أن يأخذنا تحليل هذا الفيلم الذى يحمل فلسفة خاصة تستحق التأمل، نشير أولا أن هذا العمل يعرف أيضا على مستوى السوق التجارى العالمى باسم "الدببة/Bears"، كما أن الترجمة الحرفية الصحيحة الدقيقة لاسم الفيلم هو "شقيقى الدب"بعيدا عن متطلبات السوق التجارى. وقد قصدنا الإشارة إلى ترجمة الاسم الأصلى للفيلم فى البداية؛ لأنه فى حقيقة الأمر أقصر طريق للوصول إلى لب الصراع الدرامى، وفلسفة هذا الفيلم الفكرية والأبعاد الإنسانية العاطفية المكون منها بناء السياق الدرامى المطروح.. نحن أمام ثلاثة أشقاء شباب من هنود شمال غرب المحيط الهادى قبل أن يغزوها الرجل الأبيض ويحتلها قهرا، هناك كانت الحياة مسالمة بين الإنسان والحيوان وسط الطبيعة المنطلقة بجمالها وقسوتها،تحكمها الطقوس الجمعية الروحية التى تؤمن بالتآخى والتوافق والطموحات المحدودة، وجماعية الحياة واحترام قيمة الكائن الحى والإيمان بالسحر وقدرات الأرواح وسلطة الغيبيات. من عادة القبيلة الهندية إهداء الصبى

المراهق أثناء الاحتفال ببلوغه مبلغ الرجولة تميمة من اختيار الأراوح، وهـى التـى تنبئه عن مصيره فى هذا الحياة وتحدد له قرينه الدائم وجوهر روحـه التـى يبحـث عنها وستلازمه حتى نقطة النهاية.

لكن الصبى المرح المندفع كينويا (صوت جواكين فونكس) لم يفهـم علـى قـدر خبرته المحدودة فى الحياة ونظرته القاصرة، لماذا اختارت لـه الأرواح تميمـة الـدب بالذات لتكون قرينه الدائم، لماذا يكون الاختيار حيوانـا ولـيس إنسـانا أو أى شـىء آخـر؟ ولمـاذا الـدب المتـوحش بالـذات؟؟ بقـدر مـا اسـتنكر الصـغير هـذا الاختيـار واستهان به لأقصى درجة، بقدر ما سارع القدر بإلقاء طـرف خـيط الجـواب لـه مـن أقرب وأقصر طريق، عندما تسببت الدبة الشرسـة فى قتل شـقيقه الأكبر الحكـيم، الذى ذهب يدافع عنه ويحميه من شرورها؛ فدفع حياتـه ثمنـا لشـهامته. وعنـدما تحول الأخ الأوسـط الوديع إلى منتقم جبار وصياد متوتر غاضـب مصـمم علـى قتـل كل الدبة على الأرض مهما كـان الـثمن، لـم يكـن يـدرى أن روح الشـقيق الأكبـر الضحية قد حولـت الأخ الصـغير كينويـا الـذى تسـبب فـى كـل هـذا إلـى دب كبيـر ليتعلم أهم درس فى حياته، يتعلم أن ينظر إلـى الـدنيا بوجهـة نظـر مختلفـة ولـو بعينى الدبة.. من هذا المنطلق اتخذ الصراع الدرامى أبعادا مختلفة تماما، طالمـا أن حادث مقتل الشـقيق الأكبـر كـان هـو نقطـة التحـول الكبـرى التـى قلبـت كـل الموازين رأسـا على عقب.. صحيح أننا كنا نتابع الصراع الدرامى من البداية بعينى الشـقيق الأصـغر كبطـل درامـى أساسـى للمواقـف المتواليـة، لكننـا سنسـتكمل المسيرة معه بكل متغيراته ولنتابع كيف اختلف منظوره فى الحياة تدريجيا، بعـدما أصبح يتعامل مع الحياة بمنطق الدب. بما أننا فى عـالم الرسـوم المتحركـة الـذى يبيح الكثير من المحظورات فى عالم المنطـق وآليـات العقـل الـرزين علـى الأقـل، كان من المقبول جدا متابعة بقية الصراع الدرامى بين الشـقيق الأصـغر الـدب الآن والدب الصغير ابـن الدبـة الأم القتيلـة بـالمفردات الحياتيـة، التـى نسـتخدمها فـى مونولوجات وديالوجات حياتية عادية تماما تـدور بـين كـل الحيوانـات، التـى تسـكن هذا العالم الفسيح بكل قوانينه المتوارثة. لكن الفيلم لعب لعبـة هـذه الـديالوجات الحياتيـة علـى مسـتويين مختلفـين.. لقـد تركنـا نسـتمتع بمـنهج تفكيـر أصـناف متعددة من الحيوانات من هنا وهناك، لكنـه فـى لحظـة مـا كشـف لنـا المسـتوى الثانى من لعبة المفردات الصوتية بين الحيوانات من وجهة نظـر الإنسـان. أى أننـا بمجرد ما نقابل أى إنسـان يتقاطع مع طريق الحيوان، سرعان مـا نكتشـف أن كـل الحوارات التى نسمعها من داخل عالم الحيـوان بوضـوح مـا هـى فـى واقـع الأمـر بالنسبة للإنسـان إلا أصوات متباينة بين الزئير والصراخ وأصوات الحيوانات المعتادة، التى لا تمثل لنا إلا رموزا شبه متكرر لا محـل لهـا مـن التفسـير أو المداخلـة. وإذا تبحرنا فيها قليلا وسمعناها بوجهة نظر أصحابها من الحيوانـات، فيمكنهـا أن تنقـل لنا عالما متكاملا شديدة الإثارة والمتعة بالنسبة إلينا بعيد كل البعد عـن تفكيرنـا. لم تكتف كتيبة كتاب السيناريو المكونة من ستيفن بنسيتش ولورن كاميرون ورون جـى. فريـدمان وديفيـد هوسـلتون وتـاب ميرفـى بوضـع هـذا العمـق الفكـرى المثيرداخل إطار مبسط يناسـب الأطفـال، لكـنهم قصـدوا أيضـا إلـى زرع شـحنات متوازنة مطلوبة مـن المـرح المتـوالى هنـا وهنـاك، مـن خـلال دويتـو حيـوان الآيـل الكندى الذى لم يقصـد إضـحاك المتلقـى علـى الإطـلاق. لكـن أعمالهمـا ومـنهج تفكيرهما السـاذج فى الحياة والتعامل مـع الأمـور بمنتهـى السـطحية والسـذاجة

وراحة البـال، وهـذه التركيبـة الدراميـة الوديعـة المسـتكينة جـدا التـى تهـوى كـل أشكال اللعب، كانت تدفعهما دفعـا للإقـدام علـى أفعـال غريبـة ونطـق المفـردات المضحكة التى تأتى من مفارقة الاخـتلاف المهـول بـين حقيقـة الموقـف أمامهمـا وحولهما، وكيفية تعاملهما معه بمنهجهمـا الخـاص جـدا الـذى لا يعقلـه غيرهمـا. هذه المواقف الكوميديـة المتفرقـة سـاهمت كثيـرا فـى تخفيـف القتامـة الخفيفـة المحيطة بالأحداث وأجواء مطاردة الشقيق الأوسط لشقيقه المسحور على هيئة دب؛ فتوازن الفيلم دراميا بشـكل كبيـر دون الإخـلال بمفهـوم القضـية الأساسـية، ودون أن ينسـى أن متلقيـه أولا وأخيـرا هـو الطفـل مـع اخـتلاف البيئـات والظـروف المحيطة.

استطاع المخرجان ارون بليز وبوب ووكر فى أولـى تجاربهمـا الإخراجيـة تقـديم فيلم هادف للرسوم المتحركة، والحق أنهما صنعا العديد من المشاهد القوية مـن حيث التصميم والتنفيذ والفكر دراميا وبصريا وجماليا أيضا. نذكر منهـا علـى سـبيل المثال مشـهد توقف الشـقيق الأصغر سـابقا الدب حاليـا مـع أشـقائه الدببـة وبقيـة منظومـة عـالم الحيـوان قـرب نهايـة الفـيلم أمـام نحـت بـارز علـى الحـائط، يصـور الإنسـان وهـو يطـارد الدببـة ليقتلهـا دون ذنـب جنـت ليسـتعيد الشـقيق الأصغر حقيقة ما حدث بصورة صادقة، ويتذكر أنه هو الذى بـدأ بمناوشـة الدبـة الأم التـى هاجمتـه، عنـدما خافـت علـى صـغارها مـن هـذا الغريـب الـذى اقـتحم عالمهـا وممتلكاتها الخاصة دون وجـه حـق. بالتـالى كـان دفـاع الأم عـن صغارها رد فعـل وليس فعلا هجوميا أبدا، وهو اللبس الذى راح الشـقيق الأكبـر والـدب الأم ضحيته وفقدا حياتهما ثمنا لهـذا العبـث الصـبيانى وقصـور الإدراك. ونفـس منطـق رد فعـل الحيوان للدفاع عن نفسه هذا ضد الإنسان يذكرنا بالفلسـفة الكامنـة وراء الفـيلم الأمريكى "جودزيلا/Godzilla" إخراج رولاند إمـريتش إنتـاج ١٩٩٨، عنـدما اجتمعـت الجهود على مطاردة هذا الديناصور الضخم الـذى يهـاجم كـل شـخص ويهـدم أى شـىء فى طريقه للقضاء عليه نهائيا، مـع أن بـدايات الفـيلم كانـت تؤكـد أن بعـض العلماء هم الذين كانوا يجرون تجارب علـى تنشـيط بـيض الديناصـورات كنـوع مـن التسليح الحديث ضد الأعداء، وأن جـودزيلا لـم تكـن تقصـد الهجـوم والغـدر، لكنهـا كانت تجرى كرد فعل غاضب لاستدعائها إجباريـا فـى غيـر عصـرها ومناخهـا، ولـم تكن أبدا تقصد هدم العمارات ولا سحق البشر، لكـن خطواتهـا الضـخمة وذراعيهـا الضخمتين تحتاجـان بكـل تأكيـد لمسـاحة خـلاء واسـع جـدا لا يتـوفر فـى العصـر الحـديث والمـدن الضـيقة جـدا بالنسـبة إليهـا. هـل مـن المفتـرض أن نستحضـر العفريت القوى ثم نطلب المعونة وندعى البراءة والضعف أمـام قوتـه الضـخمة، ثـم فجأة ننسـى أو نتناسـى كل شـىء ويصبح كل همنا هو البكاء والتفكير فـى كيفيـة التخلص من هذا الخطر الشرس، الذى جلبناه إلى عالمنا بأيدينا لاسـتخدامه ضـد غيرنا، لمجرد أنه لم يخطر على بالنا يوما أن هذا السلاح الفتـاك سـينقلب ليكـون ضدنا؟!! بناء على هذه الحدود التوضيحية الفاصلة بين منظور التعامـل مـع الحـدث بدافع الفعل ورد الفعل، صور المخرجان فـى فـيلم "مغـامرات دبـدوب" هـذا العـالم وسـط الطبيعـة الخلابـة علـى أسـاس هـذه الرؤيـة الفكريـة،تفاعلا مـع المشـاهد المختلفة فـى هـارمونى موحـد مـع فريـق عملهمـا، المكـون مـن شـاعر الأغـانى والمؤلف الموسـيقى فل كولينز والمؤلف الموسيقى مارك مانسـينا والمـونتير تـيم مرتنز، كل طبقا للحظة الدرامية التى يمر بها فى سياق منسجم مع ما قبلها ومـا

بعـدها، لكـن بعينـى الشـقيق الأصغر بطـل الفـيلم طـوال الوقـت. بالتـالى خلـق المخرجان على سـبيل المثـال الإحسـاس بـالنزق والطـيش بصـريا وسـمعيا فـى مشاهد الفيلم الأولى، مصحوبا بمرح اللقطات السريعة والحركة المتقافزة بمنطق السـن الصغير، الذى لا يتوقع الخطـر ويسـتبعد الأحـزان ويتـوهم أن الأمـور سـتظل طوال عمرها على حالها. ثم هدأ إيقاع المشاهد قليلا واقتربت الصورة من البطـل الصغير ثم الدب الصغير، لالتقـاط مراحـل تحولـه فـى اسـتقبال الصـدمات الحياتيـة وكيفية تقبله لها وتعامله معها، وتباطأ معهـا وقـع الانتقـال بـين المشـاهد وخفـت حدته قليلا، حتى وصلنا إلى مرحلة شبه الجمـود الكامـل داخـل المشـهد الواحـد وحركة الشخصية خاصة فى لحظة التأمل العميـق وتكشـف الحقـائق عنـد لحظـة التنوير وسطوع الشمس الحقيقة الكاملة. كان من الطبيعى أن يوظـف المخرجـان الطبيعة المحيطة كعناصر فاعلة تماما فى الصـراع الـدرامى زمانيـا ومكانيـا، وأيضـا من حيث التكوين والإضاءة جماليا وتشكيليا على مستوى الخط المرسـوم ومـنهج تصميم شحنات وألوان الضوء. بدأ بالغابات والجبـال المحيطـة التـى صـورها، كأنهـا جنة يهيم سكانها وحيواناتها وجمادها فى بريـق الحريـة والانطـلاق ونورالشـمس المبهـر والمشـاعل المضـيئة بسـعادة واطمئنـان، بخطـوط حـادة صـريحة للكتـل المرسـومة لتفاصـيل اللوحـة تتعامـل مـع ظـاهر الأمـور ومخبرهـا بمنظـور واحـد لا يختلف. مع تصاعد الصراع الدرامى بدأ منظـور الكـادر يضـيق بالبطـل التائـه الضـائع الوحيـدوزادت الموسـيقى شـجنا وحزنـا، وخفـت حـدة الإضـاءة المنيـرة وتكسـرت الخطوط المرسومة بالتدريج، طالما أننـا شـركاء فـى الصـراع بعينـى البطـل الـذى يتخبط الآن بين رحى التجربة القاسية. مع ذلك يؤخذ على الفـيلم اختفـاء العنصـر النسائى تماما باستثناء حكيمـة القريـة علـى فتـرات متباعـدة لكنهـا هامـة، كمـا كانت هذه البيئة مرتعا قويا خصبا للخيال يحتاج مزيـدا مـن الابهـار علـى مسـتوى الفن والإمكانات التكنولوجية، مع ازدياد إيقاع التـدفق الـداخلى علـى مـدى البنـاء المطروح ككل. ربما تكون هذه الفراغات الناقصة وغيرها هـى التـى رجحـت فـيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "العثور على نيمو/ Finding Nemo" مـن إخـراج أنـدرو ستانتون ولى أونكرتش فـى سـباق الأوسـكار الأخيـر، ودفعـه نحـو التفـوق علـى منافسه فيلم "مغامرات دبدوب" بعدة خطوات.

عودة إلى بدايات هذا المقال التى وصلنا فيها أن الحياة وجهات نظر لا تنتهى.. المهم أن تكون وجهة نظر متناسـبة مـع الظـروف الآنيـة للشـخص دون ضـررغيره، ودون التقيد بحكم ميزان الصح والخطأ الضيق الذى يقصد فـى حقيقـة الأمـر نصـرة فرد واحد بعينه فقط.. هذه هى نفس القناعة التى توصل إليها بطل الفـيلم الـذى كان يكافح طوال الوقت ليـتخلص مـن هيئـة الـدب، لكنـه بعـد أن أدرك جـوهر هـذا السحر ودوافع شقيقه الأكبر ونظر إلى الحياة بوجهـة نظـر مختلفـة وتصـالح معهـا ومع نفسـه، اختار أن يتخلى عن هيئته الإنسانية ليصبح دبا إلى الأبـد. أو بمعنـى أدق اختار البطل الحياة التى وجد فيها نفسـه وسـعادته غـض النظـر عـن ملامـح الشكل الخارجى، ومع توفر الحرية والفهم وخبـرة التجربـة والقـدرة علـى الاختيـار واتخاذ القرار كبر الفتى ولم يعد الصغير صغيرا كما كان.. (٣٨٧)

"كليفتى"

منظومة مصرية واقعية تفتح طاقة جديدة من الأمل

"كليفتى" فيلم مصرى من إنتاج وإخراج محمد خان.. لم نختر هذه المعلومة بالتحديد لتتصدر المقال من باب التعريف والتسجيل فى أرشيف السينما المصرية فقط، لكننا عندما نتقابل مع فيلم للمخرج محمد خان فى هذا التوقيت الحرج من عمر السينما المصرية فهذا يعنى الكثير..

مع طوفان الأفلام الساذجة التى تحاصر المتلقى من كل جانب منذ سنوات وتدعى الكوميديا والقدرة على الإضحاك بالإكراه، مازال هناك بعض محبى السينما بحق يحاولون البقاء والصمود فى وجه هذا التيار العنيف أيا كانت درجة نجاحهم ومرجعيتها. من هؤلاء شاهدنا "أولى ثانوى" لمحمد أبو سيف و"أسرار البنات" لمجدى أحمد على و"مواطن ومخبر وحرامى" لداود عبد السيد و"سهر الليالى" لهانى خليفة و" أحلى الأوقات" لهالة خليل وأخيرا "بحب السيما" لأسامة فوزى.. لكن تبقى تجربة فيلم "كليفتى" إنتاج ٢٠٠٤ للمخرج محمد خان مختلفة حيث ابتعد عن التصوير بكاميرات السينما المعتادة، واتجه كمنتج ومخرج للتصوير بكاميرا ديجيتال لتوزيع الفيلم وبثه عبر القنوات الفضائية كنفذ للمشاهدة. من هذا المنطلق شاهدنا عرض هذا الفيلم فى قاعة عرض مركز الإبداع حيث كان الحضور متاحا للجميع، وقام المخرج بتوزيع ورقة على الحاضرين تقدم معلومات عن طاقم العمل خلف وأمام الكاميرا، وفيها شرح أيضا باختصار شديد وجهة نظره ودوافعه فى الاعتماد على تقنية الديجيتال، وهو نفسه لا يعرف إذا كان "كليفتى" سيتحول يوما ما إلى فيلم ٣٥ مم ليشاهده الجمهور بدور العرض العامة أم لا؟! وقد أوضح أن عدم اليقين من تحقق عملية التحول هذه نابع من ضخامة المبلغ المطلوب وارتفاع سعر الدولار، بالإضافة إلى التخوف من سياسة التوزيع الحالية. ما يهمنا أيضا على الجانب المعنوى السيكولوجى أنه برغم كل هذه المشاكل الواقعية التى تحوى بداخلها عددا كبيرا من التفصيلات المعقدة المزعجة، فإن فيلم "كليفتى" جاء نموذجا حيا لمحاولة الحل الإيجابى من فنانين يحبون السينما بحق والتعامل بواقعية وصدق مع الظروف المحيطة، خاصة أن المنتج والمخرج قدم بطلى الفيلم من الشباب دون اللجوء إلى نجوم الشباك تماما. صحيح أن كل فنان يتمنى لو امتلك أضخم ميزانية فى العالم ليحقق أحلامه؛ لأن الحلم حق مشروع لكل مواطن، لكن المحاولة والاجتهاد لتحقيق جزءً من الأحلام بدلا من الكل المفقود أو المستحيل هو نموذج يحترم للتفكير المنطقى العملى، بدلا من التغنى بأمجاد الماضى البعيد أو القريب وعض أنامل الندم والبكاء على اللبن المسكوب إلى الأبد.إن الإفراج عن الموهبة هو أساس حرية الفنان ومنطق وجوده فى الحياة..

بعد عدة محاولات سينمائية للمخرج محمد خان لم تحقق المأمول منها لعدة أسباب فى السنوات الأخيرة، عاد ليقدم فيلم "كليفتى" الذى يستعيد به بعضا من اللغة السينمائية التى تميزه، والفكر الذى ساهم فى ترسيخ اسمه من عمل إلى آخر. عاد محمد خان إلى المواطن المصرى والشريحة الشعبية

المهمشة المنسية كالعادة وسط الجميع، التى تتعايش بمنطق مختلف كثيرا عن طبقة المتعلمين المهمشين أيضا، لكن بأسلوب آخر وحيثيات مختلفة. من أهم ما يميز هذه الطبقة الشعبية المصرية الدنيا أنهم يعيشون اليوم بيومه، يعانون نفس المشاكل التى يعانى منها الجميع، لكن منطق التعامل معها ومعالجتها لابد أن ينبع من تلقائية الشوارع وقصر عمر النهار الذى يسلم الراية إلى سواد الليل، لينتهى يوم قديم بكل ما فيه ويبدأ يوم جديد بكل ما فيه رغم التشابه. هكذا تسير دورة الحياة فى دائرة تجمع بين الضيق والبراح بوجهيهما المختلفين، وهى مفارقة التصالح الضمنى مع الزمن والمكان ولو من باب الرضا بالأمر الواقع. من هذا المنطلق كان من المنطقى أن يطرح محمد خان كمخرج ومؤلف للقصة وشريك فى كتابة السيناريو مع محمد ناصر على رؤيته فى فيلمه "كليفتى" على أساس تفاصيل الحياتة اليومية الرفيعة للغاية التى تقع رغما عنها فى دائرة التكرار، سواء كإطار عام أم من خلال مواقف بعينها؛ لأن الإيقاع الداخلى لطبيعة الحياة ظاهرى الحركة بشكل شبه مزيف؛ لأنه فى واقع الأمر بطىء جدا شبه راكد عبثى لا تتقدم فيه الأمور ولا تتأخر. هكذا تظل مشكلة الفقر الأزلية والكفاح للحصول على أقل وأبسط الأحلام الآدمية المشروعة فى الحياة هى الشغل الشاغل الذى يكافح من أجله الجميع رضوا أم لم يرضوا، بوصفهم جزءًا أساسيا من كل أى المجتمع الكبير. وهو ما يذكرنا على سبيل المثال بنفس المنظور الذى تناول به المخرج نفس الطبقة أو الشريحة فى فيلمه الهام "أحلام هند وكاميليا" إنتاج ١٩٨٨ قصة وسيناريو وإخراج محمد خان. وقد توقفنا أمام هذا الفيلم بالتحديد؛ لأننا سنرى مساحة مشتركة تربط بين العملين، على مستوى الشريحة المطروحة أو على مستوى الظلال الممتدة بين شخصية الكليفتى بطل الفيلم الحالى وشخصية عيد (أحمد زكى) بطل الفيلم السابق.. يقوم البناء الدرامى فى "كليفتى" على خلق جدلية شديدة الترابط بين شخصية الكليفتى ومواصفاتها ودوافعها وملابساتها ومنطقها وتفاصيل حياتها، وبين المجتمع المصرى وبالتحديد مدينة القاهرة الآن التى شاهدناها عبر العديد من المشاهد الخارجية المصورة من خلال عينى الكليفتى ومعه. هذا الشاب الكليفتى (باسم سمره) الذى لا نعرف له اسما ولا يهم أيضا، ما هو إلا فتى مصرى نضج منذ طفولته بفضل حربه الدائمة مع متطلبات الحياة الأساسية من طعام وشراب ومصروف يومى إلى آخره. ولأن الحروب لا يصلح معها الصبية فتح لنا العمل عالم الكليفتى أثناء يوم عادى جدا من حياته، لا يحمل جديدا مثله مثل أمسه وغده. وبما أننا ندور فى فلكه طوال الوقت،بالتالى لا نتوقع وقوع حدث جلل أو خط متصاعد تقليدى للصراع الدرامى، لكن حركة الحياة الظاهرية المزيفة المتقاطعة مع ركود الحياة الحقيقى فرض على العمل منهجا دراميا دائريا، يدور به وبالمتلقى زمنيا ومكانيا ودراميا وبصريا داخل دائرة مغلقة هى عالم هذا الكليفتى الذى يعيش يومه لحظة بلحظة ولا شىء آخر. هذا الكليفتى الذى يتجول بنا فى شوارع القاهرة القاتمة، ويرسم على وجهه ابتسامة سبقه ضحكته العالية أحيانا، يركز كل تفكيره فى الحياة على التفنن فى النصب والاحتيال على أنماط بعينها من البشر، إما تستحق السرقة والنصب وإما مصابة بنوع من التغفيل أكثر من اللازم. الصراع الدرامى هنا لا يقوم بين الكليفتى وطرف آخر بعينه، لكنه فى حقيقة الأمر بين البطل وكل من حوله لا ليسكب قوت يومه فقط، لكنها فى

حقيقة الأمر معركة ذكاء أبدية لابد أن ينتصر فيها؛ لأنها سلاحه الوحيد للبقاء حيا فى هذه الدنيا وحيا داخل مرآته الذاتية أيضا. أنماط متعددة يقابلها الكليفتى هنا وهناك، وغالبا ما يفوز فى الكثير من العمليات القصيرة المتلاحقة، ويكسب أشواط التحدى المتوالية بكفاءة وخبرة وابتسامة. المفارقة هنا أن ابتسامته دائما محملة بالسخرية وبمنهج تعامل مع الحياة يعتمد على القتامة الشديدة الصعبة للكوميديا السوداء، التى نجح السيناريو وحوار محمد ناصر على التلقائى فى خلقها وترسيخها داخل العمل كجزء أساسى من نسيج العمل لا يتجزأ.

مسافة صغيرة فقط تفصل بين الكليفتى الصعلوك وبين كل من يعاملهم ليوحى إليهم أنه قريب من كل الأنماط التى يقابلها، مع امتناعه عن إيذاء من لا يستحق وإثبات شهامته فى العديد من المواقف، لكنه فى الواقع يسكن وحده منعزلا غريبا فى عالمه وحده لا يشاركه فيه أحد ولا يستطيع؛ فذكائه مرتبط إلى حد كبير بحريته واستقلاليته. حتى حبيبته حنان (رولا محمود) التى تحبه من كل قلبها ويبادلها هو الحب ولو بدرجة أقل أو أسلوب مختلف ووجهة نظر تخصه، تصيبها الحيرة الشديدة وهى تنتمى إلى نفس طبقته ولا تفهم لماذا لا يتقدم إلى خطبتها، وهو القادر على أقل المتطلبات المالية ولو إلى حين، إلى أن تصيبه ضائقة مالية طاحنة كالمعتاد بعد ثوان فقط. وكأن جيبه هذا مثل أذنيه يستقبل من هنا ليرسل إلى غيره هناك، ولا يبقى على شىء بداخله أبدا ولا يرى سببا أو هدفا واحدا لذلك. فى ظل الجولات القاتمة فى شوارع القاهرة شاهدنا لحظات قصيرة للغاية من حياة العديد من الأنماط هنا وهناك، وتمهلنا بعض الشىء أمام بعض الشخصيات الأخرى بقدر اقتراب الكلفتى منها، لنرى فى النهاية أن الجميع ما هم إلا صورة من الكليفتى بشكل أو بآخر.. بخلاف نموذج النصابين والسارقين الصرحاء ونموذج تاجر الأجهزة الكهربائية وغيره من البراويز الآدمية المعلقة التى لم يقترب منها الفيلم كثيرا، تحمل الشخصيات الأخرى جزءاً من طبيعة الكلفتية إذا جاز التعبير لزوم متطلبات الحياة الملزمة وقسوتها الطاحنة. فى ظل تفصيلات الحياة اليومية التى لا تنتهى نرى والد حنان (أحمد كمال) يستخدم ذكائه، ويضع واجهة مزيفة لمغسلة كبيرة فى واجهة محله لإثارة فضول واحترام الزبائن، ليخفى وراءها حقيقة محله الذى لا يتعدى كواء عادى جدا مثله مثل غيره، لكنها من وجهة نظره وهو الرجل العادل الصارم شطارة ومهارة من دواعى الأسلحة المباحة فى الصراع المخيف مع الحياة. أما حنان التى تعمل موظفة مسئولة عن قطع تذاكر دخول بالمستشفى فجاز للجميع أن يلقبونها "الدكتورة"، وترتضى هى ذلك كنوع من ادعاء ما لا تملكه من باب التباهى الذى لا يضر أحدا. كما أن معرض الفن التشكيلى الذى زاره الكليفتى مع الفتاة الأجنبية يضم مجموعة من اللوحات لوجوه مهمشة، منقوصة مجتزئة بنسب منحرفة لنماذج منسية مثلها مثل غيرها من البشر. من خلال هذه الشخصيات والأنماط أصبح العمل كله يدور فى منظومة مفهوم الكلفتى فى حد ذاته مع التركيز على الكلفتى المحترف الكبير، رغم أن معظم من حوله يمثلون ترديدات له وأشباها منه كنوع من القرين الداخلى والخارجى فى الوقت نفسه، وهو ما أدى فى النهاية إلى رسم استعارة مكثفة للمجتمع المصرى ككل ومدينة القاهرة التى عشنا فيها ومعها وداخلها عظم الوقت. من هذا المنطلق جاء المنهج البصرى متوافقا مع طبيعة المعالجة السينمائية والرؤية التى يطرحها المخرج فى هذا العمل؛ فانطلقت كاميرات مدير

التصوير طارق التلمسانى تتجول عن قرب أحيانا وبعد أحيانا أخرى تستعرض شوارع القاهرة نهارا وليلا كما يحلو لها بود تتأملها بعينى الكليفتى الساخرة بوجهها الحقيقى. بما أن حياة البطل تعتمد على الحركة المستمرة وعنصر انتقاله من مكان وزمان لآخر، سارت وراءه ومعه الكاميرا المحمولة لملائمة روح الشارع التى تطغى على الفيلم ككل، مع الأخذ فى الاعتبار عدم استعانة المخرج بفلترات فى التصوير كما أوضح محمد خان بناء على تعليمات معامل السينما بسويسرا، بهدف تصحيح الألوان أثناء مرحلة التحويل فيما بعد.

بما أن الكليفتى لا يستقر ويقفز من مكان إلى آخر، ويأخذ من موقف ليصب فى الآخر بمنطق السباق مع الزمن الملح فى معركة الذكاء التى لا تنتهى، جاء سياق مونتاج نادية شكرى والقطع بين المشاهد والنسق العام بنفس مفهوم التنوع بين القفز والحدة بإيقاع لاهث نابع من صعوبة الحياة ذاتها، يصاحبها ضجيج الشارع بأصوات البشر والأغانى المنبعثة من كل مكان فى القاهرة حسب المواافف المختلفة. ملابسات وتفاصيل وتلقائية وفوضوية منتظمة وشبكة من العلاقات الدرامية بأطراف فاعلة وشبه فاعلة وسلبية ووجوه كثيرة عابرة، كل هذا ساهم فى ترسيخ جو القاهرة وروحها الحقيقية بكل كليفتى يعيش داخلها بدرجات مختلفة. والحق أن مشهد اجتماع الكليفتى مع عائلته التى تضم والدته (سناء يونس) وزوجها وأشقائه مع ضيفتهم حنان مجتمعين على الطعام، كان بالفعل واحدا من أفضل مشاهد الفيلم بساطة وعمقا وتكامل العناصر الفنية ونموذج للتلقائية التى تطغى على كل ملامح العمل. إلى هنا نستطيع الربط ببساطة وإدراك الخيوط المتشابهة بين شخصية الكليفتى فى هذا العمل وشخصية عيد فى فيلم "أحلام هند وكاميليا" بوصفه هو الآخر "كليفتى" بحق، لكننا لم نتبحر مع عيد بهذا التفصيل فى عالمه داخل العمل السابق، حيث كنا منشغلين أكثر بهند وكاميليا، ولم يكن عيد إلا جزءً من عالمهما بكل ما فيه. برغم أن فيلم "كليفتى" فتح لنا هذه المرة عالم النصب الكامل على مصراعيه وأعاد المخرج محمد خان إلى منطقة تميزه السينمائية ولو بقدر، فإن هناك عدة عناصر أعاقت تدفق العمل وقوة تأثيره منها اللف والدوران فى نفس الدائرة الدرامية القائمة على النصب المستمر المتقاطع مع بعض اللحظات الإنسانية، وإثبات أن هذا الكليفتى له سقف دائما فى ضرره، مما يجعلك تطمئن إليه بشكل ما رغم كل شىء. لكن تكرار هذه الحلقة الممتدة من تكرار سيناريو حياته هو نفسه أفلت بعض الشىء، مما أدى الى التطويل العام والاستغراق فى التفاصيل الزائدة المتكررة، بالإضافة إلى الاستغراق أحيانا فى المشهد الواحد أكثر من اللازم مما أبطأ الإيقاع الداخلى للعمل قليلا، وكأن العمل قال كل ما لديه، لكنه يحتاج إلى إعادة تأكيد. كما أن عنصر موسيقى كريم وجيه وحامد السايح ومختار السايح وعمر الليثى لم يؤت ثماره إيجابيا بالشكل الكافى، حيث تم الاكتفاء ببعض التقاسيم الموسيقة والجمل المعتادة التى لم تشكل عبئا ثقيلا على العمل ولم تخرج عن السياق المطروح، لكنها فى نفس الوقت لم تلعب دورها الدرامى السمعى الدرامى الفاعل لتشارك بقوة فى منظومة هذا العالم المثير. بعيدا عن اختيار أسماء لامعة أو معروفة لبطولة الفيلم جاء اختيار باسم السمرة ليقوم بدور البطولة سلبيا؛ لأنه كثيرا ما كان يمثل مشاهده كالآلة دون وجهة نظر تخصه محملة بخلفية فكرية، مما أدى إلى إحاطة لحظات ظهوره وبالتالى مشاهده بنوع

من الملل، عندما أصبح بالتدريج أحادى الجانب فى الأداء، رغم أنه المفترض أنه صعلوك يحمل شيئا من الفلسفة. وذلك على النقيض من الممثلة رولا محمود التى أضفت روحا وبعدا على أدائها لشخصيتها، خاصة فى لحظات حيرتها الشديدة معه وترددها وما أكثر هذه اللحظات التى مثلتها بفهم وتلقائية تماما بنفس لغة عالمها الذى تعيشه.

"كليفتى".. فيلم مصرى واقعى غير منعزل نجح فى إثارة الجدل، له رؤية ووجهة نظر حاول طرحها مهما اتفقنا معه أو اختلفنا، كما أنه يحترم عقلية المتلقى بالفعل وهى النقطة البديهية، التى أصبحت معجزة مفرحة بحق فى سنوات السينما المصرية الأخيرة.. (٣٨٨)

"التحقيقات الحاسمة/Basic"

قضية جريئة تعطلت خلف أسوار الاستعراض

برغم أن الفيلم الأمريكى "التحقيقات الحاسمة /Basic" إنتاج عام ٢٠٠٣ إخراج جون مكترنان يعتبر من الأفلام القديمة بالنسبة إلينا نوعا ما، بوصفه بدأ عرضه عالميا فى الثامن والعشرين من شهر مارس الماضى فى العام الماضى،فإننا رأينا أنه من المهم التوقف أمامه بالقراءة التحليلية لأكثر من سبب..

بداية نقول إن المخرج جون مكترنان يحمل على أكتافه سجلا متباينا من الأعمال السينمائية المختلفة المستويات على مستوى الفكر والتنفيذ والنتائج، ونجده قدم من قبل فيلما ضعيفا على مستوى معظم العناصر مثل "علاقة توماس كراون/The Thomas Crown Affair" إنتاج ١٩٩٩، لكنه عاد فى نفس العام للتوازن مع نفسه مرة أخرى وقدم الفيلم المهم الشهير "المحارب الثالث عشر/The 13th Warrior" الذى ترك بصمة بارزة على شاشة السينما، وقد عرض العملان بدور العرض المصرية. من هذا المنطلق نجد أن مكترنان لا يحمل فى سجله فيلما شديد التميز، لكنه دائما ينحصر فى دائرة النجاح المتوسط صاعدا أو هابطا باستثناءات قليلة. على نفس الدرب سار فيلمه الأمريكى الأخير "التحقيقات الحاسمة"، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أول درجات التقدير المتوسط، مع أن الفرصة كانت متاحة لتحقيق نتائج أفضل فقط فى حالة إدخال تعديلات جوهرية على متن وفكر سيناريو الفيلم الذى كتبه جيمس فندربلت.. إذا ابتعدنا عن تفصيلات الفيلم الداخلية قليلا ونظرنا إلى المضمون العام والقضية المثارة من حيث المبدأ، فسنجد أن الفيلم يركز على صراع درامى رئيسى ولا شىء غيره، ينصب حول استشراء الفساد داخل أروقة الجيش الأمريكى على كافة المستويات، بداية من الجنود أو الأسماك الصغيرة حتى الكبار أصحاب المراكز القيادية، الذين يمثلون عصبة خطيرة من الحيتان الكبيرة التى تلتهم كل من يحاول الاقتراب من منظومتها العنكبوتية التى تدر عليها أموالا وثروات لا تقدر بثمن. من المفترض أن نوعية هذه القضايا الشائكة عادة ما تثير من حيث المبدأ فضول المتلقى للإقبال على مشاهدتها ؛ لأنها تقدم

له كواليس عالم بعيد عنه شديد السرية والغموض والخفاء والتوحش أيضا لا يتسنى له التعرف عليه بالطرق التقليدية. من هذا المنطلق يثبت المتلقى على مقعده طوال مدة عرض الفيلم الذى يفتح له صندوق هذه الدنيا العجيبة بقوانينها العجيبة، التى تدور حوله فى كل مكان وتزلزل الثوابت وتخلخل الرواسخ والمقدسات وتنفض الأيديولوجيات وتخلع الأقنعة وتكشف الوجوه القبيحة، خاصة أن نوعية هذه القضايا تجمع بين التلامس مع مجتمع بعينه الذى يقصده العمل الفنى والتفاعل الإيجابى مع هموم إنسانية مشتركة خارج الإطار المحلى الضيق تمس المتلقى من الداخل؛ لأنه فى النهاية جزءً من كل هذا العالم الكبير رضى أم لم يرض. كل هذا من حيث المبدأ على مستوى الفرضيات النظرية من قيمة الفكرة والإقبال عليها فى حد ذاتها، لكن إذا انتقلنا إلى تفصيلات تنفيذ هذا العمل الفنى بدءا من المعالجة السينمائية على مستوى الورق المكتوب والرؤية التى يطرحها السيناريست والمخرج دراميا وبصريا، فسنجد أن مبدأ الإثارة المفترض سابقا يتخذ الآن وضعه فوق الميزان الحساس بعد مشاهد العمل الفنى متكاملا فى شكل الصورة السينمائية. نتذكر هنا فيلم الأمريكى الآخر "ابنة الجنرال/ The General's Daughter" إنتاج ١٩٩٩ إخراج سايمون وست الذى ينطبق عليه نفس المفهوم، وهو يناقش نفس قضية الفساد داخل الجيش الأمريكى من حيث المبدأ، لكن بمفهوم آخر ورؤية مختلفة، وقد أدرك هذا الفيلم نسبة قوية من النجاح لكونه دخل إلى منطقة السراديب المظلمة من أقصر طريق. وقد سلك مفهوما متشابها على مستوى الخطوط العامة مع فيلمنا الحالى، وسار وراء التحقيق الداخلى فى قضية ما تتعقد خيوطها وتفضح بدورها الكثير من الحقائق المخيفة هناك، ناهيك عن كم الكذب وشراك الخداع والمراوغات والتلفيقات والتضليلات هنا وهناك حتى لحظة تكشف الحقيقة الكاملة فى النهاية. ربما تكون هذه النقطة بالتحديد واحدة من أهم الفروق بين الفيلم السابق وفيلم "التحقيقات الحاسمة"، لنرى نتيجة تداخل فيلم "ابنة الجنرال" فى قلب القضية المثيرة من داخلها وتحقيقه نتيجة أفضل من فيلم "التحقيقات الحاسمة"، الذى تعامل مع نفس القضية أيضا لكن من فوق السطح البعيد.

بداية نقول إن سيناريو جيمس فندربلت قام على خلق مجموعة من الشخصيات الدرامية المثيرة الفاعلة، تحمل بداخلها تركيبة درامية غير تقليدية من الناحية الفكرية، تنعكس على سلوكياتها بطبيعة الحال من ناحية الفعل ورد الفعل قولا وصمتا وفعلا. أول الأطراف ولب مركز الصراع الدرامى هو العميل توم هاردى (جون ترافولتا)، صاحب الخبرة الكبيرة فى مجال التحقيقات داخل إدارة مكافحة المخدرات فى البوليس الأمريكى. برغم مواهبة الكبيرة وقدراته الفائقة فقد تناولته الصحف الأمريكية فى الأونة الأخيرة بتهمة تقاضى الرشوة، ليكون شريكا ضليعا فى فساد السلطة وسوء استغلال النفوذ، فإن كل هذه المعوقات السلوكية ولو على مستوى الاتهامات غير المثبوتة لم تمنع زميله وصديقه القديم الكولونيل بل ستايلز (تيم دالى) أن يستدعيه فى الحال فى ظل اهتمام الرئاسة الأمريكية الملح، ليتولى التحقيق بالمشاركة مع الضابط الكابتن جوليا أوزبورن (كونى نيلسن) فى حادث اختفاء أربعة من الجنود ينتمون إلى إحدى الفرق الخاصة، ومعهم قائدهم الشهير السيرجنت ناثان وست (صمويل إل. جاكسون) أثناء إحدى المعسكرات التدريبية بإحدى الغابات. برغم اعتراض الكابتن جوليا

تماما على مجرد وجود توم هاردى، فإن الأمر العسكرى صدر ليتعاونا سويا فى التحقيق مع الجنديين الوحيدين الذين نجيا من هذا الحادث الغريب، الذى يمكن أن يتسبب فى إحراج ونفى إدارة بأكملها فى الجيش الأمريكى من صغيرها لكبيرها. أول الناجين مصاب يدعى كندال (جيوفانى ريبسى) وهو ابن أحد القادة البارزين فى الجيش الأمريكى، أما الآخر فهو دونبار (برايان فان هولت)، لكنه على النقيض سليم تماما دون أى خدش، وهو ما يدعو إلى الحيرة بالفعل فزادت الأمور تعقيدا. لم يكن مؤهلات توم هاردى وسجله الحافل ومواهبه المتنوعة هم الدافع الوحيد لترشيحه لهذه المهمة الدقيقة التى تسابق الزمن؛ لأن المهلة الممنوحة لكشف الحقائق ساعات محدودة جدا. لكن ستايلز استقدم هاردى؛ لأنه فى واقع الأمر سبق له الانضمام إلى نفس هذه الفرقة، أى أنه عمل تحت قيادة السيرجنت وست ويعرفه تمام المعرفة. مازلنا فى إطار أطراف الصراع الدرامى المطروح الآن وقد نبعت حدة الإثارة من طريقين.. أولا - مدى التناقض الشديد بين البنية الأساسية لشخصية توم هاردى بالمواصفات التى ذكرناها وبين شخصية الكابتن جوليا، ذلك إذا أضفنا إليها ذكاء هاردى الشديد وقدرته الرفيعة على التحكم فى الكلمات وقراءة الشخصيات ومنهجه فى إدارة التحقيقات، التى لا تخلو من روح المرح وقتامة الكوميديا السوداء بأسلوب القاضى، الذى يعرف متى يكون ملكا فوق الجميع ومتى يكون صعلوكا بين الجميع. ورغم أن جوليا لا تقل عنه فى درجة الذكاء والعند الحقيقى والإخلاص فى أداء مهمتها. لكنها تتخذ فى التحقيقات مبدأ الطريق المستقيم والخط المباشر بمنطق سين/جيم بجدية تامة ولا حتى تبتسم مهما حدث. فهى تريد وضع نقطة فى نهاية سطر الإجابة وانتهى الأمر، بعكس هاردى الذى يضع الكثير من النقاط فيترك الباب مفتوحا ولو لاستخدامه فى وقت لاحق، لكن المفارقة أنهما تبادلا هذه الميزة بمرور الوقت؛ فأصبحت جوليا هى التى تحرك الأحداث إلى حيث لا يتوقع أحد خاصة هاردى. لكن التوصل لحقيقة خطيرة مخبئة بمهارة بهذا الشكل تتعلق بسوء استغلال السلطة فى الجيش الأمريكى، لابد أن تحتاج فى حقيقة الأمر لتعاون الطرفين المحققين ليكملا بعضهما البعض، من أجل الوصول إلى ملابسات الحقيقة الكاملة ووضع المتلقى فى حالة تشوق دائم لمتابعة الاختلافات بينهما، خاصة أن الاثنين يتمتعان بقدرة هائلة على التقاط الملاحظات الرفيعة جدا بمنطق نفسى علمى مدروس، هذه الملاحظات الدقيقة جدا والقدرة على استعادة الصورة بمفهوم آخر، هى التى قلبت الدنيا رأسا على عقب كما حدث بالفعل. أما الطريق الثانى تحت مظلة الشخصيات الدرامية المثيرة فقد تركز حول السيرجنت وست، الذى تعرفنا عليه من خلال الحكايات العديدة من المتهمين وبعض المصادر المتناثرة سردا وتجسيدا من وجهة نظر الراوى. هو فى الحقيقة أقرب إلى الشخصية الأسطورية التى تتمتع وتستعذب تعريض الجنود إلى أقصى أنواع التدريبات الشاقة المهلكة بمنتهى القوة والتلذذ، وكأنه وحش أسمر كاسر لا يعرف الرحمة أبدا ورسالته الوحيدة تعذيب من حوله وإهانتهم بسادية مطلقة فقط لا غير. هذه الشخصية نموذج لمواصفات القائد الديكتاتور الذى لا يمثل الظلم ولا السلطة ولا التوحش بتكلف، لكنها تركيبة نابعة من داخله بالفعل تعبر عن نفسها بتلقائية متناهية من خلال كافة الأدوات والمواقف المتاحة.استطاع الممثل صمويل جاكسون تفهم هذا الأساس الدرامى بقوة وجسده بذكاء واضح وموهبة وخبرة على الشاشة. من

بين كم من الحكايات التى لا تنتهى على لسان الجنديين تاهت كل الحقائق ولم نعد نعرف من قتل من ومن غدر بمن، خاصة بعد ظهور قضية الاتجار فى المخدرات بين الجنود المفقودين؛ فتبدلت الدوافع والأسباب وأصبحت الشبكة الدرامية أكثر خطورة. من خلال هذا الكم اللامتناهى من الحكايات والدوامات الدرامية التى تحكى نفس المشهد بطرق مختلفة تماما ومن عدة زوايا ووجهات نظر، كان من الطبيعى أن يظهر أيضا ضمن منظومة القضية السائدة فى الصراع الدرامى خيط العنصرية وتحقق ممارسة الاضطهاد بالفعل ضد أصحاب البشرة السمراء داخل الجيش الأمريكى وعلى يد القائد الأسمر نفسه، كاستعارة للمجتمع الأمريكى الكبير بكل ما فيه من متناقضات وحقائق تتخفى تحت مظلة الحرية المقنعة.

أهم ما دفع هذا الفيلم إلى بداية المنطقة المتوسطة من النجاح هو قدرة المخرج على تجسيد هذا التناقض التام بين الحواديت، وتحضير المفاجآت المستمرة فى نهاية كل قصة على المستوى البصرى، وسط أجواء مثيرة من الغابات والظلام والأشجار والحشائش والأكواخ والقنابل والرصاص والطلقات المضيئة والأمطار المنهمرة وأجواء الغدر والخوف المنتشرة فى كل مكان. فقد قاد المخرج جون مكترنان طاقم عمله المكون من مدير التصوير ستيف ماسون والمؤلف الموسيقى كلاوس بادلت والمونتير جورج فولسى لترسيخ الحيرة المستشرية داخل العمل ككل، وقدموا على سبيل المثال نفس المشهد داخل الغابة بمنطق الفلاش باك الزمنى بأدوار إيجابية فاعلة، تؤكد فى كل مرة إدانة شخص على حساب الآخر. فى ظل ثبات عنصر الليل وطبيعة مكونات الغابة من أشجار وخلافه، كان المخرج مثلا يقترب بكاميرات متعاونة مع المونتاج المتدفق والموسيقى الموحية القاتمة من وجه أحد الجنود بمنطق هادىء يتوحد معه، فى نفس الوقت الذى يصور الآخر بعيدا متوحشا ضائعا بين الأشجار وأطماع نفسه، ليحيلنا إلى التعاطف مع الأول على حساب الثانى وهكذا، لكن اللعبة كانت تنصب دائما على خلق دلالات وإحالات وشكوك دون الوصول ليقين كامل مطلقا؛ لأن كل حكاية تكتسب مصداقيتها الكاملة من داخلها. كل هذه الحكايات كان مصدرها الوحيد الجنديين اللذين نجيا من الحادث الخطير، وكما قال توم هاردى ليس المهم الإجابة فى حد ذاتها على السؤال المحرج، لكن الأهم هو كيفية ترتيب الكلمات لتكتسب الإجابة مصداقيتها. برغم أن الفيلم قدم فى النهاية كبرى المفاجآت بعدما اتضح أن كل ما شاهدنا كان تمثيلية كبيرة، قام بتأليفها وإخراجها وبطولتها مجموعة متمردة منشقة من قلب الجيش الأمريكى لمحاربة الفساد، فإن مشكلة الفيلم الحقيقية أن السيناريو تمادى فى استعراض مهاراته على التحايل على المتلقى؛ فدفعه فى حبائل الغموض والحيرة والتخبط هنا وهناك مقابل ابتعاده عن تفصيلات قضية الفيلم الحقيقية، وهى التوغل فى أركان هذا الفساد والتعمق فيه بشكل أكبر. من هذا المنطلق أصبحنا نتلقى الأخبار أو بمعنى أدق المفاجآت عن قضية الفساد والاتجار فى المخدرات من باب المعلومات النظرية المرسلة تباعا دون لمس أعماقها، مع ذلك فلا ننكر دور المخرج وفريق عمله ومنهج الإضاءة المتميز وموسيقى المؤلف كلاوس بادلت المعبرة عن الحالات المختلفة فى إطار الجو العام للعمل الفنى، خاصة أن بادلت صاحب إنجازات ملموسة فى موسيقى أفلام شهيرة من بينها "قراصنة البحر

الكـاريبى/Pirates Of The Caribbean" ٢٠٠٣ ومــن قبلــه الفــيلم الشـــهير "المصارع/The Gladiator" إنتاج عام ٢٠٠٠.

فى ظل رؤية الفيلم السياسـية الفكرية رغم ما بها من قصور ومضاعفات، لكـن العمل فى النهاية أكد على أن الإصرار على البحـث عـن الحقيقـة لـه ثمـن بـاهظ وضحاياه كثيرة. ربما يكون الثمن المدفوع أغلى وأشرس مما يتخيله البعض بكثير، وكل له حرية الاختيار بين قرارين.. فإما ألا يعرف الحقيقة ويعيش فى وهم جميل، وإما أن يعرف الحقيقة ويعيش فى كابوس حقيقى.. (٣٨٩)

"كأنه أول موعد/50 First Dates"

عندما ترفع الذاكرة راية العصيان فى وجه صاحبها

كانت ومازالت إشكالية الزمن من أهم المثيرات الدراميـة التـى تجتـذب الفنـان المبدع فى كل مكان وزمان.. شهرزاد كانـت تنسـج قصصـها طـوال الليـل لتحـافظ على استمرار عمرها نهار اليوم التالى، وبنيلوبى كانت تهدم ما كانت تغزله طـوال الليل علـى أمـل عـودة زوجهـا ينقـذها مـن أعدائـه الطـامعين. وعلـى حـين ابتكـر المؤلف الشهير إتش. جى. ويلز آلة الزمن من خياله وتوجها بطلة روايته الشـهيرة "آلة الزمن" فى القرن التاسـع عشـر، نالـت مـس هافيشـام إحـدى أعقـد بطـلات رواية "الآمال الكبرى" للمؤلف البريطانى تشارلز ديكنز شهرة طاغيـة بعـدما قـررت فرملة عجلات الزمن داخلها منذ سنوات طويلة فى نفـس اللحظـة التـى غـدر بهـا حبيبها ولم يأت إلى حفل زفافه..

هكذا يدخل كل مبدع فى جدلية عنيفة مع إشكالية الزمن كل حسـب ظروفـه وأهدافه وعصره ووسيطه الإبداعى وقدرتـه علـى الخيـال وموقفـه الفلسـفى مـن العام حوله.. من هذا المنطلق نتوقف أمام الفيلم الأمريكى الكوميدى الرومانسـى "كأنه أول موعد/50 First Dates" إنتاج عام ٢٠٠٤ ومن إخراج بيتر سيجال، لنـرى رؤية المخرج ومعه السيناريست جورج ونج فى أول أعماله السـينمائية لإشـكالية الزمن هذه فى إطار يدعو للضحك والتأمل. هـذه هـى المـرة الثانيـة التـى يتقابـل فيها المخرج بيتر سـيجال مـع ثنـائى الأبطـال آدم سـندلر ودرو بـاريمور بعـد فـيلم "مطرب الزفاف/The Wedding Singer"، ومنذ شهور قليلـة شـاهدنا أيضـا لـنفس المخـرج والبطـل الفـيلم الكوميـدى النـاجح العميـق "المعـالج المجنـون/ Anger Management" بنفس منهج عمق الفكرة والمعالجة تحت مظلة المـرح والتباسـط مع المتلقى قدر المسـتطاع. كعـادة الأفـلام الرومانسـية الكوميديـة تعتمـد علـى ثنائى من العشـاق اللذين يحملون تركيبـة دراميـة مشـوقة علـى قـدر بسـاطتها، تصلح لإثارة فضول قنوات استقبالنا وتبقى على دهشـتنا وتسـتميلنا للتوحـد مـع الحبيبـين حتـى النهايـة، علـى أمـل نجاحهمـا فـى تخطـى العراقيـل التـى تعـوق علاقتهما الجميلة. يتكون ثنـائى العشـاق فـى فيلمنـا هنـا مـن روميـو شـواطىء هاواى الشاب الطيب الذكى هنرى روث (آدم سندلر) خبير معرض أحواض الأحيـاء المائيـة، الـذى يصـادق الـدرافيل والأسـماك ويـأتنس بأسـماك القـرش ويلاغـيهم

بشفرات خاصة، وظفها الفيلم جيدا طوال الوقت لزيادة جرعة الكوميديا بنجاح. أما جولييت الأمريكية فى العصر الحديث فهى الشابة الجميلة لوسى (درو باريمور) مدرسة الرسم الصافية تماما من داخلها، التى سرعان ما انجذبت إلى هنرى من النظرة الأولى ووقع الاثنان فى غرام ملتهب. إذا كان الحبيبان اتفقا على كل شىء بهذه السرعة المهولة، ولا يبدو أنهما يعنيان مشاكل عائلية مخيفة أو اقتصادية مرعبة أو عقائدية محطمة أو أى شىء من هذا القبيل، فسيقفز إلى ذهننا سؤال محير يقول لنا "أين المشكلة؟!"

لكن المأزق الدرامى النفسى الفكرى الذى قام على أساسه النسيج الدرامى لهذا الفيلم الرشيق الإيقاع سرعان ما أعلن عن نفسه بقوة، وبدأ يفك قشرته الخارجية ويأخذ بأيدينا وراء الألوان البراقة المزيفة فى المشهد التالى مباشرة تقديرا لقيمة الوقت الثمينة جدا، عندما جاء هنرى فى موعده تماما لمقابلة حبيبته لوسى على أمل استكمال خيط الأمس. لكن الحبيب السعيد المتفاءل الخبير فوجىء أن الخيط انقطع من دابره، عندما أكدت له لوسى أنها لا تعرفه على الإطلاق، وكيف تعرفه وهى تراه لأول مرة فى حياتها؟! تفسير هذا الإنكار الصادق من جانب لوسى هو تعرضها لحادث سيارة مع والدها منذ عام كامل، ترك أثره بمنتهى العنف على إحدى وظائف المخ المختصة بالذاكرة نتج عنها تذكرها كل ما كان وأيا ما كان قبل الحادث الأليم بدقة. لكن المشكلة أن عقارب الساعة داخل ذاكرتها توقفت لاإراديا عند ذلك التاريخ بالتحديد، منذ ذلك اليوم وهى تصحو كل يوم تقابل من تقابله وتقول ما تقوله وتعيد كل الأحداث التى وقعت يوم الحادث تماما منذ عام كامل. بعد نوم الليل تمحو ذاكرتها كل شىء وتلقى بصورة وذكريات أى شخص قابلته فى أقرب سلة مهملات بلا رجعة، هكذا تعود لوسى الجديدة القديمة تمارس حياتها بشكل طبيعى جدا تمارس نفس طقوس يوم الحادث وهكذا دائما إلى ما لا نهاية.. المفارقة الدرامية المضحكة فى هذه الكوميديا السوداء النابعة من المعركة الأولى بين لوسى وهنرى قبل اكتشافه هذا السر الغريب، أنه كان صادقا فيما يقول إنه قابلها بالأمس فقط وهى كذلك كانت صادقة تماما فيما تقول إنها لم تقابله أبدا قبل هذه اللحظة. لكن كل منهما يتحدث بمنطق زمنى مختلف تمام الاختلاف عن الاخر، وهل من المعقول أن يتقابل شريطا القطار فى نقطة واحدة أبدا مهما حدث،لقد خلقا ليتوازيا ويتواعدا على لقاء لن يتم أبدا وفراق وشيك يلوح ولا ينفذ أبدا.. كل هذا يفسر لنا الشقاء الذى يعانيه والد لوسى (بليك كلارك) وشقيقها دووج (شون آستن) فى إقامة نفس طقوس يوم الحادث كل يوم، وكأنهم ممثلو عرض مسرحى لا يقبل على شراء تذاكره ومشاهدته غيرهما. أما الفتاة الجميلة المرحة الطيبة بالفعل من داخلها فلا تذكر إلا أنها مقبلة على يوم سعيد بمناسبة عيد ميلاد والدها، بالتالى على الأب والابن تكرار كل ملابسات ما حدث من جديد مثل القناة المفلسة التى تعرض نفس الفيلم القصير كل ليلة للمشتركة الوحيدة الصامدة معهما حتى النهاية.. نفس الثمرة التى تحبها لوسى ونفس الهدية ونفس لون الكعكة ونفس الصحيفة بنفس التاريخ ونفس الحجرة التى ترسمها بالألوان ونفس الأشخاص ونفس الكلمات ونفس الحياة، هكذا تستقبل لوسى يومها الوحيد المتاح لها فى ذاكرة حياتها بمنتهى الحيوية والفرحة وبنقاء دهشة الأطفال من

مفاجآت الدنيا المبهجة، وما أجمل دنيا الأطفال خاصة إذا كان طفلا فنانا رساما مبدعا يصادق الدنيا من باب الرضا الكامل والحب الحقيقى..

بالتدريج دخل الفيلم فى تحد فنى مثير فى كيفية التحايل على المفارقة الساخرة لتكرار كل شىء كما هو دون تصدير الملل للمتلقى، حيث نجا من هذا المأزق بفضل ابتكارات هنرى الكوميدية الذى وهب حياته لابتداع طريقة جديدة كل يوم للتعرف على حبيبته من جديد على أمل أن تحبه بقية هذا اليوم فقط.. من هذا المنطلق تطور الصراع الدرامى بناء على سلوكيات ومفردات هنرى العاشق بما يتناسب مع التركيبة الدرامية لشخصيته المثابرة جدا، خاصة عندما تحايل بذكاء على إشكالية الزمن القدرية بصنع ذاكرة بديلة سمعية مرئية مفسرة باستمالة التكنولوجيا لصالحه وتقريب لوسى من ماضيها الذى يبتعد عنها. فقد وجد الحل ببساطة فى تسجيل شريط فيديو يلخص لها تفاصيل ونتيجة الحادث الذى تعرضت له وما بعده حتى ليل الأمس القريب، وهكذا تغلب العاشق أخيرا بفعل قوة الحب الإيجابية على إشكالية الماضى المتجمد عند لحظة معينة لا يود فراقها أبدا ودفعها لتتذكره بإحساسها وليس بوجهه.. بالفعل نجح المخرج بيتر سيجال بالتعاون مع مدير التصوير جاك إن. جرين والمونتير جيف جورسون والمؤلف الموسيقى تيدى كاسيلوتشى فى تأسيس الحالة المناسبة التى تحتوى روح الانطلاق والمرح للكوميديا الرومانسية بلغة المفارقة وكوميديا الموقف وكوميديا السلوكيات، وذلك من خلال المعالجة المبسطة لمشكلة عميقة وقدرة المخرج الواضحة على خلق البراح البصرى وتشكيل لوحات جمالية موحية دالة لجمال الطبيعة الساحرة، وتوظيف تحرر الصيف ووهج البحر والكائنات الحية والملابس المزدهرة الشبابية والشمس الساطعة والليل الرومانسى المغرى جدا، والموسيقى المرحة ذات الإيقاعات الخفيفة التى تتماشى مع بساطة الحياة والمعالجة السينمائية المطروحة ونقاء حالة الحب المسيطرة وبكارة البيئة المحيطة كعناصر إيجابية موحية دالة. كما نجح سيجال فى هيمنة روح الكوميديا على كل أركان الفيلم دون قصرها على العاشقين فقط دون غيرهما، من خلال توظيف معظم الشخصيات المحيطة بهما لدعم الكوميديا ودفع الصراع الدرامى للأمام قدر المستطاع. من هنا رأينا اوولا (روب شنايدر) صديق هنرى الذى لا يعبأ فى الدنيا إلا بالمخدرات والنساء وأطفاله الصغار الكثيرين جدا، هذا الصعلوك الضاحك الذى يقول ويفعل أى شىء إلا الأمور السوية والأفكار المتوقعة التى لا تخطر على بال أى شخص سواه. وهناك أيضا مساعدة هنرى المجهولة الهوية من حيث التصنيف البشرى، حيث احتار البطل مثلنا تماما فى إدراجها تحت قائمة النساء أو الرجال، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الإيجابية الأخرى التى توارت بهدوء بعدما أدت دورها وحل هنرى محلها تدريجيا ليرسم للوسى الحاضر الجديد والماضى الأقرب. كما لعب الفيلم على تنويعة أخرى غير مباشرة لمعالجة إشكالية تحجر الزمن داخل شقيق لوسى أيضا مع اختلاف الظروف تماما، حيث أجبر الفتى السلبى ذاكرته على التحنط مكانها عند حدود ماضيه القريب يوم كان بطلا رياضيا متفوقا يفخر به الجميع قبل ثبوت تعاطيه المنشطات رسميا. حتى هذه اللحظة مازال هذا الشاب المتردد الذى فقد كل قوته وإرادته يمارس سقوطه الرياضى الحياتى كل يوم دون جدوى، مع ذلك لا يستوعب الدرس أبدا فى كل

مـرة يفشـل فيهـا فـى مواجهـة أى فـرد أو موقـف بعضـلاته المنفوخـة مـن الهـواء الفاسـد المركبة على عقل فارغ.

برغم نجاح المخرج فى تقديم فيلم يستحق المشـاهدة والتأمـل، فإنـه عـانى أحيانا من ضيق أفق بعض المواقف فـى الخيـال والكوميـديا دراميـا وبصـريا، خاصـة فى المرحلة التالية لاكتشاف مركز الصراع الـدرامى؛ فقلـل مـن كفـاءة توليـد قـدر أكبر وأعمق من الكوميديا. أمام التفـوق الواضـح للممثـل آدم سـندلر وتطـور أدائـه واكتسـابه خصوصية تميزه عن غيـره مـن عمـل لآخـر، جـاء الأداء التمثيلـى لبطلـة الفيلم درو بـاريمور مسـطحا بعـض الشـىء يعـانى نوعـا مـن الاستسـهال وعـدم الاجتهاد بما يكفى للتغلب على تكرار ردود أفعالها المفرحة أو المحزنة أمام نفس المفاجـآت المتواليـة أمامهـا يوميـا.. فـى النهايـة نجـح المخـرج فـى توحيـد هـدف العاشـقين لبعـث ماضـيهما المنسـى إجباريـا والاسـتمتاع بحاضـرهما الطـازج والتخطيط لمستقبلهما القصير ظاهريا الطويل فعليـا. فقـد اعتـادت لوسـى سـؤال هنرى فى نهاية كل يوم يمر على حبهما الجـارف "لمـاذا لـم تقابلـه قبـل الحـادث لتتذكره إلى الأبد؟!!" ودائما يجيبها هو مثل كل يوم أن كل شىء فى الدنيا مقـدر على الإنسـان وله موعد لا يخالفه أبدا.. (٣٩٠)

"ابنة مديرى/My Boss's Daughter"

بنية ضاحكة تواجه مشكلة فقر الخيال الواضح

من يرتضى التضحية من أجل من يحب، يستحق أن يخلص له حبيبه ويتمسـك به إلى الأبد.. مقولة رومانسية مثالية يتمناها الكثيرون ويستبعدها الكثيرون أيضا، هى حلم يصعب تحقيقه كلما ازدادت مادية الحياة توحشا. لكـن يـوم يتحـول هـذا الحلم إلى حقيقة ويصبح علامة فارقة بالفعـل؛ لأنـه شـهد لحظـة جميلـة خطيـرة نادرة الحدوث فى حياة البشـر..

هـذه اللحظـة المنتظـرة كانـت النهايـة السـعيدة الطبيعيـة للفـيلم الأمريكـى الكوميدى "ابنة مديرى/ My Boss’s Daughter" إنتاج عام ٢٠٠٣ إخـراج الأمريكـى ديفيد زوكر. برغم أن هذا الفيلم وصل دور العرض المصرية متـأخرا بعـض الشـىء، حيـث شـاهدناه منـذ قصيرة مقارنـة بتـاريخ عرضـه الأول فـى الولايـات المتحـدة الأمريكية الذى بدأ فى الثانى والعشرين من شهر أغسطس العام الماضى، فإننـا سنتوقف أمام هذا العمل المسلى البسيط لأكثر من سبب.. أولا - إنه بالفعل كما صنفناه عمل كوميدى أمريكى يهدف إلى التسلية بالدرجـة الأولـى بشـكل واضـح وصـريح كـان مـن الممكـن ألا يكـون تقليـديا، لكنـه تحـول إلـى النمطيـة المقولبـة المعتـادة بفعـل فاعـل ولـم يحقـق الهـدف المرجـو منـه علـى مسـتوى الإقبـال الجماهيرى أو متوسط تقديرات النقاد، حيث قبع فى المنطقة الأقل من المتوسـط بهدوء. ثانيا - كان من الممكن أن نعتبر هذا الفيلم نموذجا هامـا لكوميـديا المكـان وسـلسـلة المواقف المرحة المركبة فوق أكتاف موقف واحد فقـط لا غيـر، وهـو نـوع من الكتابة عندما يجتمع مع كوميـديا الشخصـية يحتـاج إلـى خيـال بصـرى مرئـى

بالدرجة الأولى. من هنا سنرى ماذا كان يمكن أن يضيف هـذا الفـيلم، ومـاذا فقـد بســبب نقــاط ضـعفه المتـوفرة بعـد رصـدها وتحليلهـا. ثالثـا - هـذا هـو العمـل السـينمائى الثالث الذى يقابلنا فى دور العرض المصرية للممثل الأمريكى الشـاب أشتون كوتشر، بعـدما شـاهدنا لـه منـذ فتـرة قليلـة الفـيلم الأمريكـى الكوميـدى "متزوجـان حـديثا/Just Married" ومـن بعـده فـيلم "تـأثير الفراشــة/ Butterfly Effect". وقد سبق لنا تقديم قراءة تحليلية لهذين العملين، وهو ما سـيمكننا مـن عقد مقارنة بين أداء هذا الممثل فى الثلاثـة أفـلام الحديثـة. لكـن قبـل أن يأخـذنا تحليل هذه الأسباب بعناصرها المتعددة، نتوقف أولا أمام مخرج هذا العمل الفنـان الأمريكى المخضرم ديفيد زوكر.. فقـد اشـتهر بـين الجمهـور منـذ ظهـوره فـى أول أعماله عام ١٩٧٧ بوصفه عضوا بارزا لا ينفصـل عـن ثلاثـى الفنـانين، المكـون مـن زوكر وشقيقيه جيرى إبراهـامز وجـيم أبراهـامز. اعتـاد هـذا الثلاثـى النـاجح علـى العمل سويا فى كل شـىء، وبالفعل حققـوا نجاحـا جماهيريـا وتجاريـا كبيـرا لـدى الجمهور، خاصة عندما قـدموا العمـل السـينمائى "الطـائرة/Airplane" عـام ١٩٨٠ الذى سجل أرقاما بارزة فى شـباك التـذاكر. بـرغم أن ثلاثـى الفنـانين لـم يواصـل نفس النجاح المتوقـع فـى فـيلمهم التـالى "السـر العظـيم/ Top Secret" ١٩٨٤، فإنهم سرعان ما اعتلوا القمة السـينمائية مـرة أخـرى بعـد عـرض فـيلم "نـاس لا تعرف الرحمة/ Ruthless People" إنتاج عام ١٩٨٦.

نعود الآن إلى أحدث أفلام المخرج الأمريكى ديفيد زوكر "ابنـة مـديرى"، والـذى يعرف أيضا فى الأسـواق العالميـة تحـت اسـمين آخـرين همـا "ابنـة المـدير/ The Boss's Daughter" و"الضيف/The Guest"، ومعه نتوقف أمام الثلاثة عناصـر التـى ذكرناها من قبل بنفس الترتيب.. كان من الواضح منذ المشـاهد الأولـى أن ثلاثـى السيناريست ديفيد دورفمان وويل مكروب وكريس فيكاردى يقيمون بنـاء لكوميـديا رومانسية، تعتمد على وجود قصة حب بين عاشـقين عاديين يشبهان كافة عموم البشـر، يتعـاملون مـع مواقـف الصـراع الـدرامى كجـزء مـن منظومـة الحيـاة ذاتهـا ببساطة ومرح دون الحاجة للجدية الصارمة التى تتأزم معها الأمور أكثر من الـلازم. تولد الصراع الدرامى فى هذا الفيلم فى قلب قصة حب مرحة، لكن المشكلة أنها قصة حب جارف من طرف واحد فقـط يرسـل بـلا حـدود لطـرف واحـد فقـط أصـم لا يستقبل أى إشارة مرسلة له بأى وسيلة كانت. الطرف الأول هو العاشق الشاب الأمريكى الضحوك توم ستانسـفيلد (أشـتون كوتشـر) المجتهـد جـدا فـى عملـه، الذى لا يكف عن إرسال إشارات عواطفه مجانا للطرف الثانى بلا انقطاع ولا ملـل. الطرف الآخر هى الشقراء الجميلة ليزا تايلور (تارا ريد) ابنة صاحب الشركة الكهل النشط الـديكتاتور جـاك تـايلور (تيـرنس سـتامب)، ويعـد هـذا الرأسـمالى الركيـزة الأساسية المشتركة فى صراع العاشقين؛ لأنه يقف بينهما حاجزا دون أن يقصـد. بالطبع يتحمل هو المسئولية الكبرى فـى الإجابـة عـن تسـاؤلنا، عمـن المسـئول عن مولد هذا الحب مـن طـرف واحـد مصـابا بعطـل فنـى عـاطفى، وهـل السـبب يكمـن فـى سـوء الإرســال أم فـى سـوء الاسـتقبال؟؟! تجيبنـا بعـض المواقـف الكوميدية المتوالية القصيرة التى قدمها ثلاثى كتاب السيناريو فـى بدايـة الفـيلم، عندما تتيح لنا سريعا التعرف على شخصيات الفـيلم البسـيطة عـن قـرب بنسـب متفاوتة، لكن كل على حدة.. بقدر مرح وطيبة قلب الشاب توم ستانسفيلد، بقدر خجله وسرعة ارتباكه أمام حبيبته ليزا التى لا تعرف عن حبه ولا عنه هو شخصـيا

أى شىء. كما أن ارتباكه يصل إلى درجة الذروة وينسى حتى اسمه أمام جبروت صاحب العمل جاك تايلور العبوس جدا، الذى يعشق الدقة المخيفة إلى درجة مستفزة ولا ينفعل أبدا. إنه دائما يترك لعينيه مهمة الإنابة عن لسانه فى الكثير من الأحوال توفيرا للوقت المجهود، ولا يسمح بمجرد حدوث أى خطأ بشرى من أى نوع مهما كان رفيعا سواء على مستوى الحياة الشخصية أو المستوى العملى. كما أن قراراته سريعة حازمة حادة جدا لا يراعى فيها أى مشاعر إنسانية، وأسهل وأقرب قرار عنده هو طرد الموظف مهما كان قديما دون الاهتمام بأى أعذار، تماما مثلما حدث مع سكرتيرته المرحة العفوية أودرى (مولى شانون).

هكذا وظف المخرج وثلاثى السيناريست المواقف البسيطة الأولى للتعريف بمعظم أطراف الصراع الدرامى، ولإعلان المتلقى من أقصر طريق أنه مقبل على مشاهدة عمل مسل يجمع بين كوميديا الموقف وكوميديا الشخصية والمفارقات الناتجة عن سوء التفاهم والتناقض بين الأسس الدرامية للشخصيات. كان من الطبيعى أن تنال شخصية ليزا تايلور الجانب الأكبر من البعد والخفاء بالنسبة للمتلقى مقارنة بمفاتيح باقى الشخصيات، ذلك من واقع بعدها الطبيعى عن العاشق الصامت توم ستانسفيلد أو عن والدها الديكتاتور لاختلافها الكبير عنه، من ناحية المرونة والتودد إلى البشر واحترام آدميتهم والابتعاد عن لغة سطوة رأس المال وإصاباته المدمرة. من هذا المنطلق أقام الفيلم نسيجه الدرامى كاملا على موقف واحد فقط سيظل معنا حتى النهاية من ناحية الإطار العام، حتى تتقارب الشخصيات أكثر ويتعرف المتلقى بشكل أقرب على الجميع خاصة توم وليزا؛ لأننا الآن سندخل إلى عالمها المغلق داخل بيتها. سوء تفاهم ومصادفة بحتة قادت كل أطراف الصراع الدرامى للاجتماع سويا والتصادم بالتدريج، عندما توسمت ليزا الشهامة فى توم وطلبت منه البقاء فى المنزل ليلا لحراسته لغياب الجميع عنه كل فى جهة، ووافق توم على الفور معتقدا أنه سيكون رفيقها فى هذا اليوم ويحقق حلم حياته، لتبدأ أخيرا مراسم قصة الحب بينهما. لم يفطن الفتى المتسرع أنه سيلعب دور الحارس المؤقت وجليس المنزل الخالى المزدحم بالتحف والحيوانات المختلفة الغريبة لبضع ساعات، كانت كفيلة تماما بتغيير وتعديل مسار كل الشخصيات الهامة دون استثناء رغم كل المخاطر التى واجهت الجميع. وفى النهاية عندما علمت ليزا بتضحية حبيبها وتحمله كافة المخاطر من أجلها، تمسكت به هى الأخرى واستقبلت أخيرا وبشكل صحيح كل إشاراته المرسلة التى كانت تضل طريقها إليها من قبل.. أخيرا نصل إلى منزل صاحب الشركة الذى يمثل العنصر الثانى الذى طرحناه للمناقشة، ليصل بنا إلى اعتبار هذا الفيلم مشروعا ناجحا لفيلم كوميديا المكان بالدرجة الأولى، رغم أنه مشروع لم يكتمل. فقد انحصرت بقية أحداث هذا الفيلم داخل هذا المنزل الغريب، وترجع غرابته لكونه ليس منزلا عاديا، طالما أن صاحبه الديكتاتور المادى ليس إنسانا عاديا مثل بقية البشر. هذا الرجل كان يقتنى بومة ضخمة ويحبها أكثر مما يحب أبنائه، بالإضافة إلى مجموعة منتقاة من الفئران الصغيرة والتحف الثمينة والأثاث الفاخر جدا الذى لا يقدر هو وغيره بأى ثمن مادى ومعنوى على الأقل بالنسبة له. كاد الأمر يتم بسلام رغم سوء التفاهم الأصلى الذى تورط فيه توم دون قصد، لولا هؤلاء الزوار الأغراب الذن لم يحسب توم حسابهم أبدا. فقد اجتمع مولى ورفاقها المشردون ومعهم كيفن (أندى رشتر) شقيق ليزا الذى

استقبله توم بترحاب، وهو لا يعرف أن والده يحرم عليه دخول المنزل طالما أنه يتاجر فى المخدرات وتعرض لعقوبة السجن سابقا ووصم العائلة كلها بالعار الكامل. من هنا بدأت سلسلة المواقف الضاحكة بدرجات مختلفة عندما طارت البومة الحرة من مكانها داخل المنزل أولا، ثم أخذت طريقها إلى الأشجار فى حديقة المنزل وما حوله ويبدأ الجميع رحلة مضنية فى البحث عنها فى كل مكان، مما أدى بالتبعية إلى انهيار ترتيب المنزل الصارم رأسا على عقب.. ساعتان إلا ثلث تقريبا ونحن نشاهد مواقف كادت أن تكون ضاحكة فى عمل مفترض أن يلعب فيه المكان دور البطولة، لكنها مع الأسف ظهرت كوميديا مبتورة قاصرة قيدت العمل كثيرا وذلك لضعف السيناريو فى المقام الأول، ثم استيقاظ المخرج فى فترات محدودة لصنع صورة سينمائية كوميدية خلاقة، توظف محتويات المكان حوله كعلامات إيجابية دالة تلعب دورها فى الدراما الكوميدية المطروحة.

يكمن الخلل الأصلى فى هذا الفيلم داخل أوراق ثلاثى السيناريست، الذين وضعوا إطارا عاما لمشاهد كوميدية لم يستطيعوا ملء فراغها بالتفصيلات اللازمة، وكل ما كان متاحا بسهولة من المتطلبات المرحة والنتائج المترتبة على سلسلة الأسباب المتعاقبة. كما أن اللغة السينمائية المطروحة على مستوى التفاهم بين الحوار والصورة، لم تنجح فى تكوين هارمونى عالى المستوى بين طرفى الكادر السينمائى. السبب فى ذلك يرجع فى المقام الأول لفقر الخيال الواضح الذى تعانى منه أوراق السيناريو، حيث اكتفى الثلاثى بأول وأسهل الحلول التقليدية التى تطرأ على الذهن. بالتالى ظهرت مشاهد الفيلم المتوالية خالية من المفاجآت البارزة التى كان يمكن تفجيرها ببساطة، لو توفرت لها آلية إبداعية كوميدية أكثر مما شاهدنا وأتيحت الفرصة لزيادة مشاهد الديكتاتور الأب أكثر مما شاهدنا. لهذا ظل العمل يعانى طوال الوقت من ضيق الدائرة الدرامية، رغم فرضية توالى المفارقات الناتجة تلقائيا عن الموقف الأصلى الأول خارجيا وداخليا، سواء قبول توم المهمة بسوء فهم أو هروب البومة الغالية إلى حيث لا يعرف أحد. وظلت الصورة السينمائية تعانى من الأنيميا الإبداعية والاختناق التدريجى؛ فتحولت إلى لحظات تقليدية حاول معها المخرج وطاقمه الفنى خلف وأمام الكاميرا ضخ الحيوية اللازمة داخلها مثل عملية التنفس الصناعى لإنقاذ ما يمكن إنقاذه. على الجانب الآخر كان الطريق مفتوحا بشكل كبير لترسيخ بعض مفاهيم ولحظات العمق الإنسانى للارتقاء بالبعد الفكرى الفنى المطروح فى هذا العمل، نقصد بهذا إمكانية استغلال وتوظيف بعض العلاقات الإنسانية الهامة فى اتجاهين.. الأول العلاقة المبتورة بين الأب المتشدد جدا وابنه الفاسد تاجر المخدرات، والثانى العلاقة المبتورة أيضا بين نفس الأب وابنته التى لم تشعر بوجوده يوما. ربما تكون قلة خبرة اثنين من كتاب السيناريو ويل مكروب وكريس فيكاردى لها دخل كبير بظهور العمل بهذا التسطيح والمحدودية؛ لأن "ابنة مديرى" هو العمل السينمائى الأول بالنسبة لهما، لكن الحال يختلف مع السيناريست الثالث ديفيد دورفمان.برغم أن هذا الفيلم هو عمله الثانى فقط لا غير، فإن عمله السينمائى "المعالج المجنون/Anger Management" الذى سبق ظهوره هذا الفيلم سجل نجاحا كبيرا على مستوى الأفلام الكوميدية العميقة على كافة المستويات، والحقيقة أن العملين ظهرا سويا فى عام ٢٠٠٣ وبدت النتيجة النهائية متناقضة تماما..

بديهى أن يكون المخرج ديفيد زوكر مسئولا مسئولية مباشرة عن معظم مناطق الخلل التى كشفت عن نفسها بوضوح فى هذا العمل، لكن هذا لا يمنع أنه ساهم بشكل ما مع طاقم عمله المكون من مدير التصوير مارتن مكجراث والمؤلف الموسيقى تيدى كاستيللوتشى والمونتيرين سام كرافن وباتريك لوسيبه فى خلق الجو الكوميدى فى الفيلم أحيانا، من خلال إشاعة قدرا من الحيوية والديناميكية من ناحية التصوير من الوضع المتحرك، خاصة فى مغامرات مطاردة البومة والقطع السريع الإيقاع نوعا ما والموسيقى المرحة الخفيفة التى لم تترك بصمة واضحة تميزها. لكن كل هذا كان فى على فترات محدودة، لم يستطيع إخفاء عيوب السيناريو فى الكثير من الأحوال. وفى النهاية ننتقل إلى أداء الممثل الأمريكى الشاب أشتون كوتشر بوصفه أبرز ممثلى هذا العمل، لنضم هذا الفيلم إلى زميله الكوميدى السابق "متزوجان حديثا" ليقفا سويا أمام فيلمه الجاد جدا "تأثير الفراشة"، لنتأكد أن منطقة تميز هذا الممثل هى الأفلام الكوميدية حيث فقد في "تأثير الفراشة" معظم مقوماته التى تدعمه وتسانده فى إظهار بريق حضوره. يذكرنا أشتون بعض الشىء بملامح أداء النجم الكوميدى الشهير جيم كارى مع الفارق فى حجم الموهبة والتاريخ والخبرة، لكنه فى الحقيقة يمتلك بساطة التحكم في ملامحه ومرونة جسدية وطول فارع ورشاقة تؤهله للتفاعل مع المواقف بردود أفعال إيمائية وجسدية فى نفس الوقت، ليملأ حيز المشهد الدرامى بوجوده البارز وحضوره العفوى وملامحه المريحة الهادئة التى تخترق قنوات استقبال المتلقى دون استئذان. وقد ساهم قدر استطاعته فى نجاح الفيلمين السابقين ولو بقدر، مقابل اختفائه التام فى فيلم "تأثير الفراشة" لابتعاده عن الأرضية الخصبة الصالحة التى تضىء فيها موهبته الكامنة..(٣٩١)

"الأمير حبيبى/The Prince And Me"

قصة شعبية عصرية تقيدت داخل عالم البطلين

عندما تتصالح طبقات الشعوب تتصالح طبقات النفوس ويكبر الأمل فى حياة أفضل فقط لمن يستحق.. صراع الطبقات والثقافات كان هو المحور الرئيسى للفيلم الأمريكى الكوميدى "الأمير حبيبى/The Prince And Me" إنتاج عام ٢٠٠٤ للمخرجة مارتا كوليدج، الذى حقق تقديرا متوسطا فى تقييمات النقاد العالمية بعد عرضه الأول فى الثانى من شهر أبريل الماضى..

منذ قديم الأزل ترسخت فى ذاكرة الشعوب الحدوتة الشعبية القديمة، التى اشتهرت بقصة الحب الصادق الخالد بين البستانى وبنت السلطان، أو بين الأمير والبنت الفقيرة المنتمية إلى طبقة الشعب العادية جدا، إن لم تكن الطبقة المهمشة المنسية التى لا تخطر على بال أحد. هذه الحواديت الشعبية التى تناقلتها الآلسن والكتب والمخطوطات فى كل بلدان العالم، كان من الطبيعى أن تلقى الرواج المكتسح بين الناس؛ لأنها تمنحهم رخصة الحلم المشروع لتغير الأحوال إلى الأفضل. إذا تطاولت يد الرقابة لتتدخل فى الأحلام أيضا وتعدلها

وتفصلها على مقاس أناس بعينهم، فستنتهى البشرية منذ قديم الأزل طالما أنهم يعيشون فى زمن الحلم الممنوع. نفس هذه التيمة المثيرة المألوفة لدى كل الناس فى كافة المجتمعات كانت هى الركيزة الدرامية، التى انطلقت منها أركان الكوميديا الرومانسية فى الفيلم الأمريكى "الأمير حبيبى/ The Prince And Me".ندقق النظر وقارنا بين الاسم التجارى المختار لعنوان الفيلم واسمه الأصلى طبقا للترجمة الحرفية الدقيقة "الأمير وأنا" لنجد الفارق بينهما كبيرا ومؤثرا أيضا. أما الاسم التجارى فهو يعلن نهاية الفيلم الجميلة من البداية ويطمئن المتلقى أن النهاية المثالية السعيدة قادمة لا محالة، وهذا ما يخالف الفيلم فى بعض التفصيلات؛ لأن أمير البلاد لم يكن هو هدف البنت الفقيرة المنشود، لكن العكس هو الصحيح. أى أن الفتاة العادية جدا بكل ما تملك من مقومات وقدرات ومؤهلات أصبحت هى منتهى أمل الأمير الشاب الذى تعلم على يديها الأسلوب الأمثل لحكم القلوب ثم حكم الشعوب، بينما الترجمة الحرفية لاسم الفيلم "الأمير وأنا" تلقى إلينا بمفاتيح الصراع الدرامى من أقصر وأقرب طريق.. فهى أولا توضح طرفى الصراع بين الأمير والفتاة بادئة بالأمير؛ لأنه مركز القوة الفعلية المنفذة ولو من باب الفرضية المنطقية أمامها وأمام غيرها أيا كان. كما أن واو المعية التى تربط بين طرفى الصراع الدرامى ترسم لنا الطريق المستقبلى لتطور المواقف بينهما، بدءا من الغربة الطبيعية بين بيج (جوليا ستايلز) الفتاة الأمريكية الطالبة المكافحة المجتهدة التى تعمل وتدرس فى نفس الوقت بمنتهى الجدية والقوة والصبر والابتسامة لتحقق حلم حياتها وتصبح طبيبة المستقبل، وزميلها الجديد الشاب الدانماركى إيدى (لوك مابلى) الذى عرفها بنفسه على أنه طالب محدود الاقتصاديات مثله مثل غيره، لكن ربما أكثر تدليلا. بالتالى كان من الطبيعى أن تنشأ الغربة الأولى بينهما لسببين.. أولا - لإخفاء أحد الأطراف حقيقته عن الآخر عندما وضعنا الفيلم فى موقف مركز قوى التحكم فى المفارقة المؤثرة، وسمح لنا أن نعلم منذ اللحظة الأولى أن الشاب لوسيم إيدى فى حقيقته هو البرنس إدوارد أمير الدانمارك ابن والده ووالدته المدلل ووريث عرشهما الوحيد. ثانيا - تسبب هذا التدليل الشديد للشاب الذى لا يعرف فى حياته سوى سباق السيارات ومرافقة الفتيات دون أدنى اعتبار لأهمية سياسة الدولة أو أى مسئولية ملقاة على عاتقه، فى ترسيب جهل مدقع لدى الفتى الذى لا يستعصى عليه أى شىء أو أى إنسان فى الدنيا. لهذا اختار استكمال دراسته بإحدى جامعات الولايات المتحدة الأمريكية رغم أنف معارضة والده ملك الدانمارك (جيمس فوكس) ووالدته ملكة الدانمارك (ميرندا ريتشاردسون)، معتقدا أنه سيجد الفتيات هناك مثل نجمات قنوات الدش لا ضابط لهن ولا رابط يمارسن كل شىء فى كل وقت مما يسهل له اللهو كما يحلو له. لكن حظه السيىء مؤقتا والأفضل فى المستقبل أوقعه ليمارس أول تجارب جهله الأرستقراطى وتدليله المتزايد مع الفتاة بيج، لتلقنه أول دروس احترام آدمية الإنسان الآخر وهى لا تعرف أنه أمير، لكن كل ما كانت تعرفه عنه حتى هذه اللحظة أنه إنسان وقح يحتاج إلى درس بليغ فى الأخلاق.. هكذا وضع مؤلفا القصة مارك أمين وكاثرين فوجيت ومن بعدهما كتاب السيناريو جاك آميل ومايكل بجلر وكاثرين فوجيت بذور كوميديا رومانسية، تنتج عن مفارقة عدم معرفة كل الأطراف بكل الحقائق معلنين تفوق المتلقى وتمييزه بأهم حقيقة فى الصراع الدرامى إلى حين، ليشارك

بإيجابية فى صنع كبرى مفاجآت الفيلم عندما تكتشف بيج الحقيقة، بعدما يكون الطرفان قد وقعا بالفعل فى بئر الغرام وانتهى الأمر.

عودة مرة أخرى إلى الترجمة الحرفية لاسم الفيلم وواو المعية، التى تحيلنا مباشرة إلى طبيعة صراع الثنائيات التى طرحتها المخرجة مارتا كوليدج برؤيتها الخاصة. نبدأها بالثنائية الرئيسية بين صراع الطبقات التى ينتمى إليها العاشقان، التى تنقلنا بالتبعية إلى بقية الثنائيات المتفرعة منها وحواشيها مثل صراع البيئات المختلفة والثقافات المتباينة بين حياة القصور فى الدانمارك وحياة الشعب العادية فى نفس البلد، ثم حياة الدانمارك عامة والقصر الملكى هناك خاصة وحياة الأفراد العاديين بالولايات المتحدة الأمريكية، ثم حياة المدينة فى الدانمارك وحياة المدينة بالولايات المتحدة الأمريكية، ثم حياة المدينة هنا وهناك بكل عناصرها المشتركة وحياة المزارع فى الريف، وهى الطبقة الحقيقية التى تنتمى إليها الفتاة بيج، وتستقى منها كل هذه الجدية وروح التعاون والصفاء وطبيعة الاعتماد على النفس، الذى يسود أهل الريف ومعاركهم ودوافعهم وأهدافهم وأحلامهم ومحاصيلهم ومناطق تنافسهم. وأخيرا ثنائية حياة الأمراء بما فيها من عادات وتقاليد ومتطلبات وقيود وبروتوكولات إلى آخره، من بينها مثلا مرافقة سورين (بن ميلر) مساعد الأمير إدوارد له فى كل مكان بصفته رفيقه حتى فى الجامعة كظله الظليل، الذى يتدخل ويتعرف على أدق خصوصياته بوصفه كاتم أسراره. لعبت شخصية سورين دور أحد أهم مصادر تفجير الكوميديا خاصة فى مرحلة الجامعة، كما أثار وجوده الكثير من العلامات الاستفهام عندما أراد مرافقة الطالب الجديد فى قاعة المحاضرة ومساعدته فى تحضير أدواته، وعندما أصبح مسئولا مسئولية كاملة عن طعامه وشرابه وملابسه ومواعيد استيقاظه ونومه فى حجرته الجامعية مع رفيقه، الذى لا يفهم سببا واحدا لوجود هذا الشخص معهما دائما فى حجرة واحدة. كل هذه المجموعات الممتزجة من الثنائيات المتصارعة الأساسية والفرعية نجحت فى توليد وإثارة ومواقف متصاعدة، جذبت المتلقى فى مقعده حتى النهاية لكنه لم يكن متفاعلا مع أحداث العمل بما يكفى كما سنرى.. برغم أن مؤهلات الأمير المغرية جدا من لغات وبروتوكول لم تشفع له للعمل فى أحد المطاعم برفقة بيج، فإن مؤهلاته الثقافية ساعدته على الأقل ليشرح لزميلته الحبيبة أبيات شعر شكسبير. من الطبيعى أن يكثر ذكر شكسبير فى هذا العمل،من الطبيعى أن يذكرنا أى أمير للدانمارك بشخصية هاملت أشهر أمراء الدانمارك، ولن نستطيع تجاهل ذلك الأمر من باب تماس الذكريات دون قصد. وقد ذكرنا شكسبير أيضا وبالتحديد هاملت بدور أوفيليا الشهير الذى لعبته الممثلة الأمريكية جوليا ستايلز فى فيلم "هاملت/Hamlet" ٢٠٠٠، وحقق لها فى ذلك الوقت أول درجات التميز فى عالم السينما بقدر صعوبة الدور واجتهادها فى أدائه.

صحيح أن المخرجة مارتا كوليدج وضعت رؤية مثالية شعبية يقبل عليها المتلقى فى كل مكان بمنطق أحقية كل فرد فى الأحلام، لكن الفيلم ضل طريقه بعض الشىء على مستوى التوجه الدرامى والتكوين البصرى. على مستوى البناء الدرامى للسيناريو بدأ الفيلم بداية رومانسية كوميدية تمزج بين بعض المناطق الجدية، لكنه وبمرور الوقت أعجبته الجدية أكثر من اللازم ونسى بذوره

الكوميدية؛ فأصبحنا كأننا نشاهد شبه عملين منفصلين أولهما مرح، وثانيهما يعتذر عن مرحه وطيش زميله السابق بعذر مروره بمرحلة المراهقة والتدليل.. كما انغلق العمل أكثر من اللازم على الصراع المتوالى بين بيج وإيدى ثم بيج وإدوارد بعد اكتشاف حقيقته كأمير الدانمارك، وانعزل تماما عن أى حبكة فرعية توضح العالم المحيط بهما فى كافة المراحل قبل وبعد مرحلة الاكتشاف. فهو لم يوظف العمل على سبيل المثال أى فرد من زميلات وزملاء بيج فى الجامعة وكأنها تسير وتعيش وحدها باستمرار، وبنفس المنطق اكتفى العمل ببعض اللمحات الشبه كوميدية القليلة جدا الناتجة عن اختلاف الطبيعة التامة بين إيدى وزميله فى الحجرة. كما أننا لم نر إيدى هو الآخر مع أى زميل له أو زميلة أو أستاذ أو حتى عامل، ولا رأيناه خارج نطاق الجامعة باستثناء فترة حياته القليلة فى المزرعة. على نطاق حياة القصور لم نلمس أسرار هذه الحياة وكواليسها سوى فى مناقشات بسيطة لا تقدم لا تؤخر فى التعريف بهذا العالم، من هذا المنطلق انتفت الخصوصية التى تحيط بكل ركن من أركان الحياة المختلفة فى هذه البيئة الثقافية الاجتماعية السياسية الاقتصادية هنا وهناك. كما أن انغلاق العمل على إيدى وبيج أو بيج وإيدى بهذا الشكل وتجريدهما من كل تفصيلات حيوية حولهما، لم يتح لنا الاقتراب من أى وجهة نظر أخرى للتعرف على التركيبة الدرامية للشخصيتين إلا من خلال وجهة نظرهما هما فقط؛ لأننا لا نراهما إلا وحدهما أو مع بعضهما البعض فقط. وانقلب الأمر لنتيجة عكسية، وأصبحنا نتفاعل مع كل دنيا مختلفة من فوق قشرة السطح فقط، ومعها أغلق الفيلم نفسه الكثير من مناطق الثراء وتفجير الكوميديا الرومانسية الممتزجة بالجدية بأى درجة من الدرجات حسب رؤية كتاب السيناريو والمخرجة قائدة العمل. برغم أن مارتا كوليدج حاولت جاهدة الحفاظ على حيوية العمل من حيث الإيقاع رغم الحصار الدرامى المفروض،فإنها فى نفس الوقت لم تقدم مع فريق عملها من حيث تصوير أليكس نيبومنياسكى وموسيقى جينى موسكيت ومونتاج ستيفن كوهين وتصميم ملابس ماجالى جوداسكى صورة بصرية خلاقة تستحق التأمل والدراسة والمناقشة.. لقد اكتفت بالأكلاشيهات المعتادة لتصوير حياة القصور من أعلى نقطة فى لقطة بانورامية توحى بالاتساع والرفاهية الاقتصادية، مقابل حياة الجامعة أو المزرعة والريف بضيق الأماكن داخلهم يصاحبها الزوايا المقتضبة الأبعاد التى توحى بألفة البشر فيها بشكل متواز. لكن انحصار الدراما كما ذكرنا أثر بالتبعية على نمطية تفصيلات ومكونات الكادر وسياق المشاهد ككل، وباتت الزاوية متوقعة والدلالة مفهومة، ثم انتقلت إلى مرحلة الدلالة المحفوظة، وخفت درجة الإثارة بالتدريج وأصبحنا نستمع إلى الفيلم ولا نشاهده..

من الطبيعى أن تذكرنا قصة حب الأميرة بنت السلطان والبستانى أو الأمير ابن السلطان والبنت الفقيرة ببعض أطياف من أفلام أمريكية، تعاملت مع قصص الحب بهذا المنظور ولو من بعيد وبمعالجات سينمائية مختلفة. من بينها سنجد أطيافا متناصة مع الفيلم القديم "سيدتى الجميلة/My Fair Lady" والفيلم الحديث "أحلام الحب الجميلة/Maid In Manhattan" ومن قبله "امرأة جميلة/Pretty Woman". لكن أقرب هذه الأطياف إلى فيلمنا الحالى "الأمير حبيبى" سنجدها تتشابك مع الفيلم الأمريكى الشهير "إجازة فى روما/ Roman Holiday" إنتاج عام ١٩٥٣ من إخراج وليم ويلر، هذا الفيلم الذى صنع من الممثلة

أودرى هيبورن واحدة من أبرز نجمات هوليوود، ونالت عنه جـائزة الأوسـكار وكانـت تبلغ من العمر فى ذلك الوقت أربعـة وعشـرين عامـا. جسـدت هيبـورن فـى هـذا الفيلم دور الأميرة آن التى ذهبت فى مهمة دبلوماسـية إلى مدينة روما، وحاولـت التخلص من قيود البروتوكول بعض الشـىء؛ فذهبت فى نزهة وحدها فى المدينـة بعيدا عن أى رسميات لتتقابل مع الصحفى الأمريكى جو برادلى (جريجورى بـك)، الذى عرفها على الفور، لكنه تظاهر بغيـر ذلـك إلـى أن وقعـا فـى غـرام حقيقـى. جدير بالذكر أن هذا الفيلم أعيـد إنتاجـه وتقديمـه مـرة أخـرى بـنفس الاسـم عـام ١٩٨٧ إخراج نويل نوسيك. قصدنا ذكر الخطوط العريضـة للفـيلم الأمريكـى القـديم لنرى أنـه أقـرب الأطيـاف لفيلمنـا الأمريكـى الحـديث "الأميـر حبيبـى" مـع الفـارق الكبيـر، لـيس فقـط فـى تغييـر الشخصـيات وتبـادل الأدوار بـين البطلـة والبطـل أو الأميرة والأميـر هنـا وهنـاك، بـل أيضـا فـى فـارق درجـة النجـاح وكفـاءة الممثلـين ومواهبهم والتماسـك الدرامى والإبداع الإخراجى والخطاب الفكرى الإنسـانى.. مع ذلك حق الأحلام كان ومازال مشروعا للجميع. (٣٩٢)

معادلة السينما الجديدة

ماذا نقصد تحديدا بسـينما الشـباب؟ هـل هـى الأعمـال التـى يقـدمها شـباب السـينمائيين مـن مـؤلفين ومخـرجين إلـى آخـر طـاقم العمـل الفنـى خلـف وأمـام الكاميرا، أم أنها السـينما التى تطرح قضايا الشباب للمناقشـة؟

للإجابة عن السـؤالين معا لنتوصل للمفهوم الصحيح لدلالـة هـذا المسـمى إن صـح التعبيـر، علينـا العـودة بضـع سـنوات للـوراء وبالتحديـد منـذ عـرض فـيلم "إسـماعيلية رايـح جـاى" الـذى افتـتح طوفـان هـذه الموجـة الشـبابية علـى المسـتويين. وسـواء سرنا فى كل اتجاه على حدة بمنطـق التـوازى للإجابـة علـى التساؤل المطروح أم دمجنا الخطين فـى اتجـاه واحـد،لن نصـل إلـى نتـائج نهائيـة متناقضة وهذه هى المفارقة المحزنة.. تؤكد هـذه المفارقـة أن السـينما المصـرية قد شـهدت على مر السنوات الماضية كمـا كبيـرا مـن الأعمـال خاصـة للمخـرجين والمؤلفين والممثلـين الشـبان، أغلبهـا لا علاقـة لهـا بـالفن أصـلا حتـى إذا كانـت تدعى مناقشة قضايا المواطن المصرى العادى المعاصر من وجهة نظرهم بالطبع. أما إذا استثنينا مـن هـذه الهوجـة التـى تهـاجم أذواق المتلقـى عشـوائيا وبعنـف واضح أفلامـا قليلـة بعينهـا مثـل "أولـى ثـانوى" إخـراج محمـد أبـو سـيف و"أسـرار البنات" لمجدى أحمد على و"مواطن ومخبر وحرامـى" لـداود عبـد السـيد و"سـهر الليالى" لهانى خليفـة و"أحلـى الأوقـات" لهالـة خليـل و"بحـب السـيما" لأسـامة فوزى و"كليفتى" لمحمد خان، فسـنجد أن السـواد الأعظم مـن الأفـلام الكوميديـة قدمها مخرجـون ومؤلفـون وكتـاب سـيناريو جـدد وأبطالهـا مـن الممثلـين الشـباب بشكل أو بآخر، نجحت بـدرجات متفاوتـة فـى دور العـرض ثـم ذهبـت مثـل غيرهـا أدراج الرياح لا يذكرها أحد دون أسـف. بعد خلو السـاحة السـينمائية من كبار نجـوم الممثلين مثـل نـور الشـريف ومحمـود يـس ونجـلاء فتحـى وغيـرهم مـن الأجيـال السـابقة، أصبحت السـاحة مهيأة لآخرين مثل محمد هنيدى وأشـرف عبـد البـاقى

وأحمد السقا وحنان ترك ومحمد سعد وغيرهم الكثيرين من الذين ظهروا فى أفلام قليلة ثم اختفوا فجأة كما ظهروا فجأة. صحيح أن هذه الأفلام تطرح عناوين قضايا استمدتها من الواقع المصرى من حيث الفكرة المبدئية، لكن المشكلة الأساسية التى تعانى منها هذه الأعمال هو ضعف الورق السينمائى وانتفاء بديهيات فن السيناريو، هذا إذا كان هناك أوراق تستحق أن نطلق عليها مسمى "سيناريو" من الأصل.. معظم هذه الأعمال التى تدعى الكوميديا لا يعرف مؤلفوها ومخرجوها شيئا عن ألف باء فن الكوميديا وأنواعه كواحد من أصعب أنواع الفنون، بالتالى يصبون كل تركيزهم أو يتهربون من الموقف بالعثور على أى فكرة ما تتعامل مع المواطن المصرى البسيط ليتقربوا من المتلقى المستهدف قدر المستطاع، ومنها يولفون مجموعة من المواقف الضعيفة الساذجة التى تفتقد المنطقية، وتعج بالعديد من مناطق الفقر الإبداعى والفراغات الهائلة التى تستلفت نظر أصغر طفل صغير. والنتيجة الطبيعية ظهور كم كبير من الأعمال البلهاء التى تعتمد على المط والتطويل والنكات اللفظية، التى ربما تضحك مرة واحدة فقط لا غير دون أن نعتبرها فنا سينمائيا، يزيد من هلهلتها عدم ظهور المخرج الذى يمتلك الحس الكوميدى الحقيقى والرؤية المفترضة، بالتالى يعلو هرم الضعف الفنى خطوة أخرى. أضف إلى ذلك اجتياح الشاشة عدد ضخم من الممثلين لا يملكون ناصية الموهبة أصلا، والنتيجة هبوط المنحنى الفنى إلى أسفل بقوة واضحة وسرعة شديدة بشكل يقلق كل عشاق السينما.

عودة إلى باب الاستثناءات القليلة التى قدمت أفلاما أثرت السينما المصرية مع استبعاد داود عبد السيد ومحمد خان ومحمد أبو سيف ومجدى أحمد على كمخرجين مخضرمين، لنجد أن أشرف محمد وعزة شلبى كاتبى سيناريو فيلمى "أسرار البنات" و"أولى ثانوى" ومعهما هانى فوزى وأسامة فوزى سيناريست ومخرج فيلم "بحب السيما" من الشباب الموهوب بالفعل وعلى قدر واضح من الثقافة والفكر. يأتى فى المرتبة الثانية وسام سليمان وهالة خليل سيناريست ومخرجة فيلم "أحلى الأوقات" وأيضا هانى خليفة مخرج "سهر الليالى" الذى أنقذ الكثير من تجويفات سيناريو تامر حبيب التى تكررت بوضوح فى فيلمه الآخر "حب البنات".

فيما عدا ذلك وباستثناء عفوية أشرف عبد الباقى وموهبة هند صبرى وبزوغ موهبة خالد صالح، تقودنا المعادلة السينمائية ببساطة إلى نتيجة بديهية لا مفر منها. "انعدام الموهبة + انعدام الثقافة = مولد سينما ضعيفة وأعمال مبتورة بلا مأوى ولا هوية ولا وطن.." (٣٩٣)

"بعد غد/ The Day After Tomorrow"

اللون الأبيض يصدر حكمه بإعدام الكرة الأرضية

إذا افترضنا أن هناك انتكاسة أصابت الكرة الأرضية وغطت الثلوج كل الأماكن، فهذه بالطبع مشكلة كبيرة،مع ذلك يظل هناك أمل فى حلها قدر الإمكان بتكاتف

الجميع بالحب والإنسانية. أما إذا غطت الثلوج قلوب البشر وتركتها مجمدة لا تنبض ولا تحب، فهذا هو المأزق الحقيقى الذى لا محل له من الإعراب مهما حدث. إن معجزات لطف الكون بحال سكانه ماهى إلا ترديد للطف سكان الكون ببعضهم البعض..

بنى الفيلم الأمريكى "بعد غد/The Day After Tomorrow" إنتاج عام ٢٠٠٤ للمخرج رولاند إمرش الأساس الرئيسى والوحيد للصراع الدرامى المطروح فى هذا العمل المخيف، على أساس فرضية علمية تؤكد حدوث كارثة قومية واجتياح الثلج للعالم خاصة الولايات المتحدة والعالم الغربى، نتيجتها الوحيدة انهيار كل ما عانى الإنسان فى بنائه فى الماضى والحاضر، بعدما ضرب الخلل طقس الكرة الأرضية وأخذها فى دورة عكسية سحيقة لتشهد ميلاد أسوأ الأزمان التى مرت على الكرة الأرضية وهو زمن العصر الجليدى. من هذا المنطلق نستطيع تصنيف هذا الفيلم مباشرة بانتمائه لنوعية الخيال العلمى المصحوب بالكوارث والأزمات، التى تستدعى بالتبعية بناء هذا العمل دراميا وبصريا بمنهج خاص يتناسب مع الفرضية المطروحة بأحداثها ومستلزماتها وتبعاتها وأبعادها طبقا للرؤية الذهنية والخطاب الفكرى الذى يود العمل بثه عبر رسالته الموجهة. بداية نقول إن مثل هذه النوعية من الأعمال من الخيال العلمى والتى تعالج موضوعات كوارث الكون بصفة خاصة لها منزلة مرتفعة داخل نفس المتلقى، ليفتح لها بنفسه العديد من قنوات استقباله بكل ما تحمله من شغف وإثارة وفضول طبقا لسيكولوجية الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ. منذ قديم الأزل والإنسان يستشعر بل ويوقن مدى ضعفه الشديد أمام هذا الكون المهول بطبيعته ومخلوقاته وجماده، ودائما يدرك ضآلته أمام هذا العالم المجهول الذى لا يعرف له حدودا. ولا يملك له مفاتيح خريطة واضحة تنبئه بالمستقبل القريب والبعيد، تعيد إليه صفائه وهدوئه ومكانته المنتزعة منه فى هذا الكون كأقوى وأسمى وأذكى المخلوقات على وجه هذه الأرض كما يظن ويتمنى. المنطق يقول إنه كلما عاش الإنسان وشهد العديد من الأهوال والكوارث الطبيعية، وليست تلك التى يتسبب فيها بأفعاله الهوجاء ازداد خوفه من هذا المجهول الذى لا يعرف آخر حدود سماءه. لهذا يعتبر الفن وكافة أشكال الإبداع من أهم الوسائل الحيوية الحياتية التى لجأ إليها الإنسان، لتجسيد هذه الأخطار على هيئة تماثيل ونقوش ونحت بارز وأعمال أدبية ومسرحية وسينمائية وكأفة وسائط الإبداع، يصور بها ويلمس ما يخطر على باله من الكوارث التى سمع عنها فى الماضى الذى لم يعشه، لكنه يخاف من إعادته مرة أخرى، إلى جانب غدر الطبيعة المتوقع فى المستقبل الذى لم يعشه أيضا، لكنه يخاف أن يصيبه ويكون أقرب ما يكون إليه دون أن يتوقع، أو يضرب كل ما بناه وتعب فى تشييده فى المستقبل القريب ويبيد أحفاده وأحفاد أحفاده من بعده وتضيع جهوده عبثا فى الهواء الطلق. يأتى دور الفن لتجسيد وتكثيف كل مخاوف الإنسان فى محاولة منه ليمسكها بيديه ويتعرف عليها عن قرب وينتزعها من عالم المجردات، على أمل ازديدا قدرته على التحكم فى هذا المجهول الذى لا يعرفه بمنطق أنه الخالق الوحيد فى العمل الفنى الذى يبت فى مصائر كل الشخصيات والأشياء من حوله. لعله يتخلص سيكولوجيا وبالمتنفس الإبداعى من كل مخاوفه من المجهول الذى يحيط به من كل جانب، ويهدد جوده باستمرار دون ملل. إذا قسنا هذا المنطق على كافة الأفلام التى تتناول الكوارث الطبيعية سواء

التى حدثت فى الواقع، أو التى سبق وقوعها فى الماضى أو التـى ينتظرهـا فـى المسـتقبل كفرضـية خيـال علمـى، فسـندرك أسـاس الـدافع الجـوهرى لإقبـال المتلقى على مشاهدة هذه الأعمـال بـنهم كبيـر مـن حيـث الخطـوط العامـة أولا وأخيرا.

إذا كنا قد وقفنا ببساطة على الجوهر السيكولوجى لاستقبال المتلقـى لمثـل هـذه النوعيـة مـن الأعمـال، فنسـتيطع الآن التفـرغ للبنـاء السـينمائى للفـيلم الأمريكى "بعد غد" ومـدى توفيقـه فـى جـذب المتلقـى علـى المسـتوى الفنـى. نتوقف عند الإشارات المبدئية التى تسبق هذا الفـيلم التـى تـدلنا أن عرضـه بـدأ فى الثامن والعشرين من شهر مايو الماضى ولاقى اهتماما كبيرا قبل مشـاهدته من كافة وسائل الإعلام، لكـن بعـد مشـاهدته لـم يحصـل فـى متوسـط تقـديرات النقاد العالمية إلا على مجرد نجمتين ونصف فقط لا غيـر رغـم كـل شـىء. نقصـد بعبارة "رغم كل شىء" هذه التى نؤكد عليها الجوهر السيكولوجى المتوفر الـذى سبق وأوضحناه فى الفقـرة السـابقة، ثـم الإمكانـات الماديـة للسـينما الأمريكيـة التى لا تتوافر لغيرها ومعهـا الخطـوط الأساسـية للبنـاء الـدرامى المطـروح، وأيضـا شهرة المخـرج الألمـانى الأصـل رولانـد إمـرش وقدرتـه علـى إدارة الأفـلام القويـة العميقـة بشـكل أو بـآخر، حيـث سـبق لـه تقـديم عـدة أفـلام ناجحـة مثـل "يـوم الاسـتقلال/ Independence Day" إنتـاج ١٩٩٦ و"جـودزيلا/Godzilla" إنتـاج ١٩٩٨ و"الـوطنى/The Patriot" إنتـاج عـام ٢٠٠٠. نتوقـف عنـد فـيلم "جـودزيلا" لنجـده نموذجا جيدا لمدى قدرة المخـرج علـى الـتحكم فـى المـؤثرات الصـوتية والبصـرية وتوظيفها لصالح العمل الفنى، كما يعتبر الفيلم الأمريكى "الوطنى" نموذجـا جيـدا أيضا لمدى نجـاح المخـرج فـى توظيـف المجـاميع وبـث الرسـالة السياسـية فـى جديلة من الرسالة الإنسانية، خاصـة إذا كـان السـيناريو علـى مسـتوى راق مـن التماسك والقوة الخيال. لكن المشكلة هنا فى هذا العمل "بعد غد" أن السيناريو الذى كتبه رولاند إمرش وجيفرى ناكمـانوف فـى أول تجـارب جيفـرى السـينمائية، أطلق العنان للأزمة نفسها التى اكتشفها العالم البروفيسور الأمريكى أدريان هال (دنيس كويد) المتخصص فى دراسة طقس الكرة الأرضية عبر العصور، والتـى أدت ببساطة إلى سيطرة عصر الجليد على الكـرة الأرضـية وانهيـار كـل شـىء وغرقـه تحت اللون الأبيض الناصع، الذى أصبح الآن اللون الرسـمى المتحـدث بلغـة المـوت المسـيطرة على كل شىء. بعد اكتشاف هذه الكارثة اكتفى الفيلم بالتركيز على بعض الشخصيات القليلة جدا كما وكيفا، وانشغلنا بقيـة الوقـت بمحاولـة إنقـاذ د. ادريان الأب لابنه الشاب سـام (جاك جالينهال) الذى كان برفقة زملائـه فـى رحلـة مدرسـية بمدينة نيويورك للمشاركة فى إحدى المسابقات. ولأن الكارثة تتركز فى الشـمال كانت المفارقة الإنسـانية أن الجميع يتجه إلـى الجنـوب هربـا مـن المـوت واحـتلال اللـون الأبـيض، بينمـا يتجـه البروفيسـور د. أدريـان وحـده مـع اثنـين مـن أصدقائه الأوفياء عكس التيار تماما إلى الشـمال لإنقاذ ابنه الوحيد ومن بقى معـه حيا، فى زمن يتمنى فيه الإنسـان حـدوث ولـو خيـال معجـزة صـغيرة تبقـى علـى آماله فى هذه الحياة طالما بقى هو فيها. ساعتان ويزيـد ونحـن نتـابع انهيـار كـل شـىء وبراعة المخرج إمرش ومعه المشرفين علـى المـؤثرات المرئيـة كـارين إى. جوليكاس وجيم ميتشـل وإريك بريفج، وهم يقدمون لنا فاصلا سينمائيا مخيفا مـن الثلوج والتجمد والأمطار والزلازل والفيضـانات والأعاصـير والأمـواج الهائلـة وعـددا لا

يحصى من الانهيارات فى كل مكان، حتى تمثال الحرية شاهدناه يغرق حتى انطفات شعلته ومعه عنوان هوليوود مدينة السينما التى اختفت إلى غير رجعة..

اعتمد المخرج ومعه كاتب السيناريو فى هذا العمل على بديهية أن الأزمات هى أنسب الأوقات لظهور الطبائع الإنسانية الأصيلة، وفيها تتجلى المساعدات الإنسانية وينضج فيها الإنسان سنوات طويلة – إذا بقى حيا – تختصر عليه الكثير من التجارب المريرة.وإذا كانت الأزمات تصنع الرجال؛ فما بالك بالشعوب.. طبيعى أن يفتح الفيلم هذا الباب ونرى على سبيل المثال الفتى سام يتشجع لمخاطبة الفتاة التى يحبها بعدما كان يخجل أشد الخجل ولا يثق بقدراته أبدا، وكيف أن حبيبته لاورا (إيمى روزم) تمتلك مخزونا جميلا من الجانب الإنسانى جدا، خاصة فى مساعدتها أم وطفلها الصغير داخل التاكسى أغراب عن المجتمع الأمريكى من أصحاب البشرة السمراء. وكلما اجتاز سام العديد من الصعوبات تفتحت قدرات عقله وأسعفته بدفعة من ثقته اللانهائية بوالده فى التصرف والمغامرة بشكل لم يسبق له مثيل. بمنتهى الثبات أقنع نفسه وغيره بحرق أهم مكتبات العالم بنيويورك بناء على نصيحة والده، التى كانت من أهم معالم البقاء الثقافى ووظفها الشاب الآن فى ظل الظروف الحالية كوقود بشرى؛ لأنها أملهم الوحيد فى التدفئة بعدما أصبحت من أهم أسباب بقاءهم الإنسانى. على الجانب الآخر تابعنا د. لوسى هال (سيلا وارد) زوجة د. أدريان كخير مثال للطبيبة المضحية، التى فضلت البقاء مع طفل صغير مريض لا يستطيع الحركة ليلقا مصيرهما سويا. هذه نماذج من التضحيات فى كل مكان بين الأصدقاء والمعارف والأقارب والأغراب؛ فالجميع يتعامل الآن مع غيره بوصفه إنسانا فقط لا غير دون أى قيود عنصرية أخرى. لكن المشكلة الكبرى فى هذا الفيلم أن هذه النماذج التى شاهدناها لم تكن قوية على مستوى الحبكة الدرامية بما يكفى، لهذا جاءت ميلودرامية تقصد التعاطف وتخلو من العمق المطلوب. كما أن تركيز الفيلم الطويل جدا على نفس هؤلاء الأشخاص وطرحهم فى معالجة سينمائية ضعيفة، جعلت الفيلم يتراجع إلى الوراء تدريجيا وتهبط درجة إيقاعه الداخلى، حتى بدا مملا يلف ويدور حول نفسه فى منطقة واحدة من فوق أبعد سطح. الحقيقة أن كيفية توظيف المؤثرات البصرية الصوتية والمنهج البصرى المتبع تحت إدارة المخرج كحرفة سينمائية، ساهمت بشكل شبه وحيد فى دفع الفيلم لهذه المنطقة المتوسطة من النجاح الجماهيرى والنقدى. كان مدير التصوير أولى شتايجر من أبرز العناصر فى استيعاب كل هذه الخدع البصرية ودمجها مع العنصر البشرى ليبدو عالما واقعيا طبيعيا تماما، وكان يعرف جيدا كيفية توظيف منهج الإضاءة كما وكيفا وتصميما بالتناسب مع طبيعة تصاعد الصراع الدرامى، بدءا من توالى الأحداث نظريا ثم مرحلة التجمد التام بعد التأكد من وقوع الكارثة لا محالة، ثم انهيار كل شىء فى سرعات هائلة تخطف الأبصار، ثم العودة إلى الهدوء النسبى مرة أخرى بعد انهيار كل شىء فعليا وانتشار البياض الذى يحكم العالم الآن.. هكذا سار الفيلم فى دائرة صراع مغلقة بدأت من الصفر إلى الصفر، تفهمها المؤلف الموسيقى هارالد كلوزر خاصة عندما كان يتدخل بجمله الموسيقية المشحونة فى اللحظات العصيبة، وإن لم تكن جمالية مبدعة بدرجة كافية. بينما كان المونتير ديفيد برينر أقل عناصرالفيلم؛ لأنه من أشد الأركان التصاقا بمدى قوة السيناريو وضعفه، وفى النهاية هو جزءً من منظومة كلية يديرها المخرج الألمانى من مقعد القيادة. إذا

أضفنا إلى ذلك وقوف مستوى أداء الممثلين عند المنحنى المتوسط الذى لا يجتذب المتلقى بما يكفى، فسنجد أن نقطة الضعف هذه مع غيرها هى تقريبا نفس الأسباب التى ساهمت فى تأرجح الكثير من أفلام الخيال العلمى التى تتعامل مع الكوارث الكونية، من بينها الفيلم الأمريكى "الصدام الأخير/ Deep Impact" ١٩٩٨ إخراج ميمى ليدر والفيلم الأمريكى الآخر "البركان/Volcano" ١٩٩٧ إخراج ميك جاكسون. وكأن الجميع نسخة كربونية من بعضهم البعض، والنتيجة فتور قوة الصراع الدرامى تدريجيا وانطفاء شعلة الإثارة وتراجع الفضول لدى المتلقى، بعدما طغى البرود على أوصال الفيلم وجمدها فى بعض اللحظات رغم الإمكانات التكنولوجية المتوفرة..

من المفترض أن يفجر هذا الفيلم البكاء والتعاطف والتوحد عند المتلقى، لكن المخرج أراد بث خطاب فكرى سياسى فى الطريق بطريقة ضعيفة ساذجة، أدت فعليا إلى نتيجة عكسية تماما.. مثلا شاهدنا سفينة روسيا ضلت طريقها وتركت كل المحيط الواسع فى هذه الكارثة، وقادها القدر لترسو فى قلب مدينة نيويورك على رصيف المكتبة العظيمة تماما ليستعين بها سام وأصدقاؤه فيما بعد، ولم تكن هذه المصادفة على قدر كبير من المصادقية المحكمة. أما ما أضحك الجمهور المصرى حولنا بوضوح فهى تلك المحاولة الساذجة التى حاول بها الفيلم تصوير الرئيس الأمريكى فى صورة مثالية جدا، بوصفه آخر من غادر المدينة المجمدة بعد شعبه، ثم العثور على جسده مع رفيقه وحدهما تماما دون أى إمكانات مهما كانت كنموذج للتضحية الفريدة من نوعها، وطبعا تعالت ضحكات الصالة حولنا مصحوبة بتعليقات ساخرة مصرية أصيلة نستطيع توقعها ببساطة.. وفى النهاية وجدنا الرئيس الأمريكى الجديد خليفة الضحية الذى لم نشعر بوجوده أصلا، يعبرعن امتنانه الدافىء لأصدقائه دول العالم الثالث لاستضافتهم الشعب الأمريكى ومساعدتهم الجليلة له فى الكارثة التى حلت عليه، ولهم الشكر على إنسانيتهم وشكرهم المؤثر للآخرين؟!! (٣٩٤)

"العقاب الدامى/The Punisher"

إعادة هادئة لفيلم ضعيف والنتيجة متوقعة

أحيانا تكون العدالة مثل الحجرة المضاءة بشمس الحق والميزان المتوازن، فيها يعرف كل فرد مكانه ولا يتعدى حدوده أبدا وتدور عجلة الحياة إلى الأمام. لكن إذا انقطع التيا الكهربائى أو غابت الشمس بفعل فاعل عن غرفة العدالة وتخبط الجميع فى بعضهم البعض، ربما يتصور البعض أن من حقه استعارة مقعد الآخر ولو مؤقتا مهما كانت وجهة نظره. بالتالى تتعقد المسألة وتختلط المقاعد وينفرط عقد سلطات كل فرد طالما يسير بمنطقه هو وحده، وفى الظلام يحلو للدنيا أن تسير بظهرها إلى الوراء. وعلى كل فرد مواجهة مصيره وحده ولو لم يجد مقعدا يخصه أو حتى يستند إليه فى حجرة العدالة، التى شاعت فيها الفوضى لمصلحة البعض على حساب البعض الآخر..

يوما ما كان المواطن الأمريكى فرانك كاسل بطل الفيلم الأمريكى الحديث "العقاب الدامى/ The Punisher" يمارس مهمته الطبيعية فى حجرة العدالة الأمريكية وبالتحديد لمصلحة المباحث الفيدرالية، ينفذ لهم العديد من العمليات لترسيخ قوة العدل وخلق نقطة نظام فى الكون بنزاهة وشرف. كان فرانك كاسل يعرف حدود مقعده فى هذه الحجرة الحساسة الخطيرة جيدا، يؤدى المطلوب منه فقط ولا يختار أعداءه وحده وإنما أعداء الوطن بأكمله، وكل عملية يخوضها بنجاح تضيف فى رصيده نقاطا إيجابية إلى أعلى مقابل انخفاض رصيد الأعداء نقطة؛ فأصبحت اللقاءات بينهما غير متكافئة خاصة أنه لا يوجد من ينتصر على طول الخط. إلى أن جاء يوم وفتح فرانك كاسل (توماس جين) النار على نفسه دون أن يدرى، عندما قتل فى إحدى عملياته الناجحة جدا أحد أبناء رجل الاقتصاد وصاحب البنك المعروف رجل الأعمال الأمريكى هوارد سينت (جون ترافولتا)، الذى كان ومازال يشيد أكوام ثرواته من إشرافه بالكامل ومشاركته الفعالة المؤثرة فى عمليات غسيل الأموال للعديد من العصابات الكبرى بنجاح منقطع النظير. لكن حادث مقتل ابنه على يد العميل الشاب فرانك كاسل قلب حياة الجميع رأسا على عقب، هو والعميل الأمريكى وزوجته وعائلته وأصدقائه وشركائه ورجاله وكل من له صلة به من قريب أو من بعيد؛ لأنه انتقل إلى مقعد لا يخصه وقرر الانتقام لولده شر انتقام، وأصر على سحق أنوار حجرة العدالة التى أضاءها فرانك كاسل فساد الظلام، وتلخبطت كل الأماكن بالمواقع بالمهام بالأشخاص وانقلب كل الأمور لتقف على رأسها، خاصة عندما جعلها مجزرة جماعية وفاق انتقامه كل الحدود بإيعاز من زوجته ليفيا سينت (لاورا إلينا هارنج).بالتالى فقد كاسل مقعده وانتقل إلى مقعد المنتقم هو الآخر؛ لأن رد الفعل الدامى لا يتبعه إلا رد فعل أكثر دموية. وراح الاثنان يتنافسان على مقعد المنتقم مرة بعد مرة، وأحيانا تكون لعبة الكراسى الموسيقية خطيرة أكثر مما يتوقع أكثر المتشائمين.. هذا هو الإطار الدرامى الصريح المباشر والوحيد لأحداث الفيلم الأمريكى "العقاب الدامى" أو "المنتقم" طبقا للترجمة الحرفية الدقيقة لاسم الفيلم. وهى فى واقع الأمر أقرب إلى مغزى الفيلم الرئيسى مقارنة بالعنوان التجارى المختار؛ لأن اسم الفيلم الدقيق يقصد تماما أن ينص على وجود فاعل يتضمن داخله فعلا وليس العكس. هذه النوعية من أفلام الآكشن تقوم على منطق الفرد البطل القومى أيا كانت توجهاته والذى يمتلك القدرة القتالية النادرة والكفاءة الهائلة، التى تتيح له أن يدير كل الأمور بيديه على مستوى التخطيط والتنفيذ فى نفس الوقت. لكن قبل التمادى مع أحداث هذا الفيلم وتقديم بقية القراءة التحليلية التى تتناسب معه، نود أولا طرح عدة أسئلة ستقودنا إجاباتها لمهمتنا الأصلية فى كتابة هذا المقال من أقرب طريق عن طريق تحققها داخل هذا الفيلم أو عدم تحققها..

كيف يحافظ العمل الفنى على درجة نجاح العمل الفنى المستقى منه أيا كان مصدره، وإلى أى مدى يبدأ من حيث انتهى الآخرون ويتعلم من غيره؟ ما هى مواصفات فيلم الآكشن؟ وما هى مقاييس اختيار شخصية البطل الوحيد التى ستستمر معنا حتى النهاية؟ كيف يقيم السيناريست بنائه الدرامى رغم توقع المتلقى شكل وأحداث نهاية الفيلم؟ ما هى الرؤية التى يريد المخرج طرحها من خلال هذا العمل، وكيف وظف فريق عمله لبثها عبر الخطاب الفكرى، مع تأكيدنا أن الفن مهما كان جادا يهدف إلى التسلية والمتعة أولا وأخيرا. والتسلية والمتعة أنواع ودرجات..

نبدأ بالإجابة على التساؤل البديهى الأول ونقول إن الفيلم الأمريكى "العقاب الدامى/The Punisher" ٢٠٠٤ للمخرج الأمريكى جوناثان هنسلى، والذى بدأ عرضه فى السادس عشر من شهر أبريل الماضى وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين بالكاد، هو أول تجربة إخراج للفنان جوناثان هنسلى المنتج المنفذ أصلا، الذى اتجه إلى كتابة سيناريو الفيلم الأمريكى "ساعة الدمار/Armageddon" إنتاج ١٩٩٨. وهو أيضا صاحب قصة وشريك كتابة السيناريو للفيلم الأمريكى الآخر "القديس/The Saint" إنتاج ١٩٩٧، والذى يعتبر أعمق كثيرا من "ساعة الدمار" وأفضل بكل الأحوال من أحدث أفلامه "المنتقم" الذى قام فيه بدور المخرج وشارك مايكل فرانس كتابة السيناريو أيضا. يعتبر هذا الفيلم الأمريكى إعادة سينمائية صريحة ومباشرة للفيلم الأسترالى الذى يحمل نفس الاسم "The Punisher" إنتاج ١٩٨٩ إخراج مارك جولدبلات بطولة دولف لاندجرين ولويس جوسيت، والذى حقق فى تقديرات النقاد العالمية نجمة واحدة فقط. هذا يعنى أن أى محاولة إعادة سينمائية خاصة لمصدر لم يحقق قدر النجاح المطلوب، لابد أن يراعى فى نسخته الحديثة تلافى نقاط الضعف التى أدت إلى ذلك، مع حذف وإضافة بعض الأشياء بما يتفق مع عقلية منتج الفيلم الأمريكى بصفة خاصة ومجتمعه الذى يتوجه برسالته إليه. الغريب أن الفيلمين مأخوذان أصلا عن إحدى قصص كتاب "حكايات مارفل" الكوميدية الشهيرة، وهو ما يدعونا للانتباه إلى نقطتين هامتين.. أولا - ما الذى أفسده الفيلمان فى الأحداث وتوجهها وبنائها ومعالجتها دراميا وبصريا كى لا يحققا ولو أبعد درجة من درجات النجاح الساحق لحكايات مارفل، على مستوى الكتاب الذى تسبقه شهرته فى كل مكان، أو على مستوى معظم الأفلام التى استلهمت إحدى قصص هذا الكتاب وحققت نجاحا كبيرا وما أكثرها؟! النقطة الثانية أن اسم الكتاب يؤكد من البداية أن الحكايات كوميدية بحتة.. إذا كان أصحاب الفيلم الأمريكى الحديث "المنتقم" قد ابتعدوا آلاف الأميال والسنوات عن مفهوم الكوميديا بأى شكل من أشكال تصنيفاتها وأنواعها، فهذا يعنى أنهم يحملون فى جعبتهم الحل السينمائى الأفضل والمعالجة الفنية التى تتلاءم مع روح العصر ورسالتهم، التى غيروا من أجل خاطرها روح الحكاية من الضحك إلى الميلودرامية القاتلة التى تسيل الدموع فى كل اتجاه أى من النقيض إلى النقيض.. ثم نصل إلى السؤال الثانى عن مواصفات فيلم الآكشن؟؟ هل أى عمل فنى محشو بالمغامرات والمطاردات ويصيبنا بالصداع من فرط طلقات الرصاص ودوى المدافع إلى آخر ترسانة الأسلحة الحديثة التى نختنق بها يوما بعد يوم يستحق أن ينتمى إلى نوعية أفلام الآكشن، لمجرد أنه يتبعها بالاسم ويستطيع منتجه أن يعد على أصابع يديه الاثنتين عدد المطاردات والمعارك، التى يكتظ بها الفيلم دلالة على النجاح التام من وجهة نظره؟!! المنطق يقول إن العبرة دائما بالكيف وليس بالكم، وليس بالضروة أن نعد على أصابع أيدينا وأقدامنا عدد المغامرات دلالة على الكثرة المطاردات المتناهية. لكن المنطق الفنى يرجح دائما كيفية توظيف هذه المغامرات الساخنة والمعارك الطائرة، وكيفية تنفيذها بما يخدم الصراع الدرامى من ناحية، وبما يحقق المتعة البصرية التى تتناسب مع الموقف من ناحية أخرى. وهو نفس المنطق الذى نستخدمه فى تحليل الأفلام الكوميدية على سبيل المثال أو أى تصنيف من تصنيفات الدراما المرنة وليست الجامدة، فى عدم الاعتماد على إحصاء عدد الضحكات مثلا بل تحليل هذه الضحكات، وكيفية توليدها وهدفها إلى آخر هذا النقاط البديهية التى يعانى الفيلم الأمريكى

"المنتقم" من افتقادها تماما كما تعانى النسبة الغالبة من أفلام السينما المصرية من عدم فهم بديهيات وأسس مفهوم الكوميديا عن قصد واضح أوعن جهل واضح أيضا.. ثم ننتقل إلى الوقوف على مقاييس اختيار شخصية البطل الدرامى المتفرد فى أفلام الآكشن بالتحديد، وهو الذى سيحيلنا إلى تطبيق إجابة السؤال الحالى والسابق على أحداث الفيلم فى قراءتنا التحليلية له، ليتكامل الجانب النظرى والعملى فى نفس الوقت..

أما عن مقاييس اختيار شخصية البطل الدرامى فى أفلام الآكشن بالتحديد فيجب أن يمثل فكريا الغالبية العظمى من الناس قريبا منهم، مهما كانت الإمكانات المتاحة له من عدمها. وهذا لا يتوافر إلا إذا كانت القضية التى يدافع عنها تمس غالبية الناس بالتبعية مهما كانت مختبئة تحت ستار شخصى، حتى يتم تكريس جرعات مدروسة ومطلوبة من الانتباه ثم التعاطف ثم التوحد مع البطل وقضيته، ليتحول المفهوم بمرور الوقت إلى التوحد مع بطلنا وقضيتنا، وهو ما ينطبق على الأساس الفكرى السيكولوجى لأفلام جيمس بوند على سبيل المثال، الذى يأخذ بيد وحق المتلقى من الجميع كأشخاص وأنماط فى نفس الوقت. لكن هذه النتيجة لا يتم غرسها داخل قنوات استقبال المتلقى، إلا من خلال المعالجة السينمائية القوية والطرح الدرامى الإنسانى المثير المدهش لقضية البطل، حتى نمنحه رخصة الأعذار فى مغادرته مقعد الضحية أو المفعول به المستقبل ولو بالإجبار إلى مقعد الفاعل المرسل ويأخذ حق الانتقام ليعيد العدالة إلى نصابها ويضىء حجرتها من جديد، ويوقف لعبة الكراسى الموسيقية الخطيرة التى زلزلت الأمان من المجتمع وداخل المتلقى أيضا. هاتان النقطتان الهامتان هما أساس المشكلة فى الفيلم الأمريكى "العقاب الدامى" أو "المنتقم" كما ذكرنا؛ لأننا لم نعرف عن البطل الأمريكى فرانك كاسل أكثر من كونه رجلا بارعا فى عمله نفذ عملية ما بنجاح. لقد نبعت الأزمة كلها من قتله ابن هوارد سينت فى الطريق، كل هذا شاهدناه من خلال مشاهد قليلة جدا كما وكيفا تقليدية تماما لا علاقة لنا بها، كأننا نشاهد معركة بعيدة جدا فى شاشة التليفزيون داخل شاشة السينما بيننا وبينها حواجز كثيرة جدا؛ لأنه لا علاقة لنا لا بالقضية ولا بالبطل من الأساس.. حاول الفيلم منح البطل رخصة أعذار فى تحوله من رجل عدالة إلى منتقم مريع، بعد إغراقنا فى عدة مشاهد طويلة نسبيا قذفتنا فى بحور دموية لا حدود لها شهدت مقتل رجال هوارد سينت لكل عائلة فرانك كاسل الصغيرة والكبيرة، مع تركيز المشاهد القاسية جدا على مقتل زوجته وابنه الصغير بصفة خاصة. بعدها تفرغ الفيلم لمتابعة انتقام فرانك كاسل من كل عائلة هوارد سينت وأصدقائه وشركائه ورجاله بالإيقاع بينه وبين ساعده الأيمن ليونارد جلاس (ويل باتون) مرة وبقتلهم مباشرة مرة أخرى. ثم حاول الفيلم إعطاء البطل رخصة أعذار أخرى من خلال محاولات هوارد سينت المتكررة لقتله كل مرة أشد من الأخرى، ليؤكد على موقف البطل الدائم فى حمل لواء رد الفعل والدفاع الشرعى عن النفس فقط لا غير. بعيدا عن كافة المعارك التقتليدية التى تؤكد أننا أمام أكلاشيه من الأفلام الأمريكية المعتادة التى لا تقدم جديدا، حاول الفيلم مرة ثالثة الاقتراب من البطل من الناحية الإنسانية، عندما اختار له مخبأ بجوار شابين مرحين يتميزان بالطيبة والشجاعة لا علاقة لهما بعالم هوارد سينت على الإطلاق. ومعهما جارتهما الشابة الجميلة جوان (ربيكا روميجن – ستاموس) التى تتميز بنفس المواصفات، ولا مانع من حماية فرانك كاسل لها من زوجها السابق المخمور الذى لا نعرف عنه شيئا هو الآخر. بالتالى يجدون

مبررا قويا من وجهة نظرهم يحفزهم على محاولة النزول بالمنتقم إلى أرض الإنسانية مرة أخرى بتذكيره بدفء العائلة، وابتعاده عن التباهى بالانتقام فى الصحف ووسائل الإعلام؛ حتى لا يتحول إلى كونت دى مونت كريستو جديد فى نسخة رديئة.. عندما انطفأ النور فى حجرة العدالة بفعل فاعل ارتبكت المقاعد ومعها أصحاب المقاعد، وتحول فرانك فى النهاية إلى لعب كل الأدوار ليكون المتهم والقاضى والمحامى والجلاد وعشماوى أيضا. والنتيجة اختفاء حالة التعاطف والتوحد مع البطل فى قضيته بعدما أصبح بطل نفسه وبطلهم هم وليس بطلنا نحن.. برغم محاولة مخرج الفيلم جوناثان هنسلى إضفاء جو الآكشن على الفيلم، فإن مفهومه للآكشن بحشوه أكبر عدد ممكن من المعارك الدموية والمطاردات وبعض الدموع المتطايرة هنا وهناك، تسببت فى تغييب المفاهيم الأساسية للدراما القوية يتحمل مسئوليتها كسيناريست ومخرج. برغم أن تنفيذه للمعارك لم يأت بجديد ولا يتجاوز كونه تقليدا للكثير جدا من الأفلام الأمريكية بالتحديد، فإنه اجتهد فى الحفاظ على أقل القليل من التصوير الذى يجتذب هواة حلقات المصارعة الحرة الذين يتسلون بمشاهدة اثنين يتعاركان دون أن يعرفا لماذا ومن يكونان أصلا ولا يهم من المنتصر ومن الخاسر.. لهذا لن نستطيع الحديث عن مجهودات مدير التصوير كونراد أو. هول والمؤلف الموسيقى كارلو سيليتو والمونتير ستيفن كمبر؛ لأنهم نفذوا المطلوب منهم بتقليدية مدرسية شديدة دون مفاجآت أو تشويق، مثل الطالب الذى يقذف من رأسه كل ما ذاكره طوال العام متخلصا منه على ورقة الامتحان من باب الحفظ والصم والتفرغ لليوم التالى وليس من باب الإبداع فى شىء. نتوقف مع آخر جملة فى الفيلم التى أكد فيها البطل فرانك كاسل بعد نجاح مهمته فى محو كل ما يخص هيوارد سينت من على وجه الأرض، أنه الآن لم يعد منتقما بل رحالة لتحقيق العدالة فى الدنيا.. وهى محاولة ساذجة لانعدال كفة الخطاب الفكرى للعمل بالكامل ولى عنقه، ليتحول الأمر إلى مهمة قومية يؤديها بطل قومى، وربما تكون أيضا مقدمة لصنع الجزءالثانى من الفيلم وربما أجزاء؛ لأن مهنة فارس البشرية هذه فى الواقع لعبة مسلية من حيث المبدأ تستهوى الكثيرين.. من هذا المنطلق طبيعى جدا حصول الفيلم على نجمتين فقط لا غير فى متوسط التقديرات ومع الرأفة، ساهم فيها كثيرا مجرد وجود ثلاثى الفنانين توماس جين وجون ترافولتا وويل باتون فى حد ذاته، وصدق بالفعل من قال: "من جد لابد أن يجد".. (٣٩٥)

"الرجل العنكبوت ٢ Spider–Man 2/2"

خاصم البطل السوبر موهبته ففقد هويته!!

عندما يحب الإنسان موهبته تصبح خطرا جميلا على منافسيه، لكن عندما يغضب منها ويمقتها ويدينها من داخله تصبح خطرا مخيفا عليه.. مأزق حرج جدا تعرض له الشاب الصغير بيتر باركر بطل الفيلم الأمريكى "الرجل العنكبوت – Spider-Man 2/٢" إنتاج ٢٠٠٤ إخراج سام ريمى، ليتابع رحلته التى بدأها نفس المخرج مع الجزء الأول ٢٠٠٢ وحقق نجاحا كبيرا..

يهمنـا تقـديم قـراءة تحليليـة للفـيلم الأمريكـى "الرجـل العنكبـوت – ٢" لـيس لدخوله منظومة أعلى الإيـرادات هـذا العـام، بـل لنـرى مـاذا أضـاف المخـرج سـام ريمى لنفسه فى الجزء الثانى، ومـا هـى المنـاطق المشـتركة والمختلفـة التـى صنعها بين هذا الفيلم والجزء الأول للحفاظ على النجاح السابق على أقـل تقـدير. ثم عقد مقارنـة فنيـة بـين هـذا الفـيلم وزميلـه الأمريكـى "الانتقـام الـدامى/ The Punisher" أو "المنـتقم"، الـذى قـدمنا لـه قـراءة تحليليـة فـى المقـال السـابق مباشرة، ليأتى الاثنـان بهـذا الترتيـب المقصـود. إذا كـان الـرابط بـين جزئـى فـيلم "الرجل العنكبوت" بديهيا، فالرابط بـين الجـزئين المتعـاقبين و"المنـتقم" يعـود إلـى انتمائهماإلى عائلة أدبية واحدة كإخوة غير أشقاء، حيث استقى الاثنان أحـداثهما من "حكايات مارفل الكوميدية" الشـهيرة تـأليف سـتان لـى وسـتيف ديتكـو. بدايـة نقول إن المخرج سام ريمى نجح نجاحا كبيرا فى هذا الجزء فى حفاظه أولا على قيمة النجاح السابق التى حققها، ثم فى إضافة قدر أكبر من النجاح للجزء الثانى بوصـفه أكثـر إنسـانية وعمقـا وعنفـا وإحكامـا لتوظيـف الخـدع البصـرية وتـوفيرا لمساحات تمثيلية إبداعية أقوى مقارنة بالجزء السابق. سبق لنا توضيح أن أهـم نقاط ضعف الفيلم الأمريكى "المنتقم" إبعاده المتلقى تماما عـن شخصـية البطـل القـومى وتحجيمـه لنـا فـى قضـية فرديـة مغلقـة بشـكل مسـطح تمامـا، ومعهـا استاتيكية الأداء التمثيلى مما أدى فى النهاية إلى ظهور فيلم ضعيف تمرد علـى كوميديا المصدر الأصلى دون سبب منطقى، واستبدلها بميلودراما ضعيفة تفتقـد المنظور الفكرى والإبداع السينمائى. من أهم أسباب نجاح "الرجل العنكبوت – ٢" مسيرته عكس تيار فيلم "المنتقم" على طول الخط، والنتيجة الانتقـال مـن نجـاح إلى نجاح أكبر؛ لأن هذا الفيلم يحمل رسالة إنسانية واضحة وخطاب فكـرى مركـز محدد اجتهد فى بثه بإبـداع إلـى المتلقـى. فـى الجـزء الأول قـدم المخـرج سـام ريمى نموذج البطل السوبر بيتر باركر/الرجل العنكبوت (توبى ماجواير) منـذ لحظـة ميلاده الحقيقى، وهو يتعرف على قدرته الخاصة ويستكشفها خيوطه العنكبوتيـة بدهشة الأطفال فى نفس الوقت مع المتلقى، لينقذ كل من لا يعرفه مـن جـرائم فرديـة ممـا خلـق حالـة مـن التوحـد السـيكولوجى الأوتومـاتيكى مـع هـذا البطـل القومى السوبر من نـاحيتين، أو مـن ناحيـة تـزامن التوقيـت الواحـد مـع المتلقـى صديقه وكواحد من رعيته فى استكشاف هذا العالم المجهول بالنسبة لـه تمامـا، وأيضا من ناحية إنقاذه نماذج بشرية بسيطة تستغيث لا يعرفها مطلقا، مما خلـق حالة تضامن داخليـة ترسـبت داخـل طبقـة أعمـق بـين المتلقـى وهـذه الضـحية البسـيطة، عنـدما يتخيـل نفسـه مكانهـا ويـدرك الفـارق قبـل وبعـد ظهـور منقـذه المجهول "الرجل العنكبوت"، ليصب الاثنان مباشرة فى إعلاء قيمة البطـل السـوبر لدى المتلقى وتزايد رغبته الملحـة للعثـور عليـه، واسـتمرار وجـوده داخـل عالمـه البديل على أمل لمسه بيده؛ فينقلب إلى حقيقـة بداخلـه. وهـو مـا يـؤدى عمليـا إلى إقبال المتفرج على مشاهدة هذا العمـل مـن ناحيـة المبـدأ، ثـم البقـاء فـى مقعده حتى النهاية بدافع فضوله المستيقظ الآن تماما ليتابع نتيجـة هـذا الاختبـار القاسـى جدا على الإمكانات البشرية المحدودة أصلا.. نحن الآن فـى قلـب الجـزء الثانى من "الرجل العنكبوت" بعدما تخطينا مرحلة التعارف الأولى فى الجزء الأول، وانتهينا من رفع القبعات لتحية بطلنا الجديـد القـادم لتشـكيل عالمنـا الجديـد بعـد التأكد من ترسيخ التوحد السيكولوجى، وقد حان الآن دور إزالة أدوات الزينة وإنزال

القبعات مكانها الطبيعى على الرأس لنحمى أنفسنا بالأرض الثابته والسماء المغطاة. مهمتنا الآن التوقف والتفكير فيما تحت هذا القناع للبحث عن الوجه الحقيقى لهذه الموهبة الخارقة بسلبياتها وإيجابياتها، خاصة بعدما تسببت هذه الموهبة فى الجزء الأول فى إنقاذ العالم من شرير خطير د. أوزبورن (ويلم ديفو) يملك كل أدوات التدمير، التلذذ بالشر والمال والعلم والعلاقات ومقاليد السلطة المطلقة التى أراد تزويد نفسه بها ليكتسب طاقة خارقة أكبر. كما تسببت هذه الموهبة الخارقة فى تفريغ العالم من نموذج الرجل الطيب والأب الحكيم العم بن باركر (كليف روبرتسون)، وحرم زوجته السيدة ماى (روزمارى هاريس) من زوجها الوحيد وحبيبها الخالد إلى الأبد، بعدما تعرض إلى طلق نارى أمام عينى الرجل العنكبوت. من هنا كره الفتى بيتر باركر موهبته وخيوطه العنكبوتية وملابسه وقناعه ومهامه الإنسانية ونفسه تحت وطأة إحساسه بالذنب القاتل من داخله الذى كاد أن يحطمه..

هذه الكراهية الشديدة والإحساس بالذنب مضافا إلى التخبط الشديد فى مهمة بيتر باركر الحقيقية فى الحياة، أفضوا إلى انقلاب معادلته الإنسانية على رأسها من داخله.. على هذا الأساس أقام كتّاب القصة مايكل شابون وألفريد جوج ومايلز ميلر ثم كاتب السيناريو ألفين سارجنت هذه المعادلة الدرامية المقلوبة المرهقة، لتلعب دور المحور الرئيسى ونقطة الالتقاء الأساسية فى الصراع الدرامى للجزء الثانى من "الرجل العنكبوت". لم يعد بيتر باركر يدرى هل خلق لإنقاذ البشر بالقوة المطلقة السوبر اللاآدمية، أم خلق لإنقاذهم بقوة العلم وأبحاثه وذكائه الفطرى وقدراته المحدودة بحكم الطبيعة؟ هل يصارح حبيبته مارى جين واطسون (كيرستن دانست) بحقيقته ويسعد بحبها، وهو يعلم جيدا أنها تحبه لشخصه وتحلم بالرجل العنكبوت حتى بعدما أصبحت موديلا مشهورة وممثلة مسرحية ناجحة، أم يحطم ما تبقى من قلبه ويتجاهل هذا الحب تماما،كى لا يحمل نفسه شعورا آخر بالذنب كفيلا بالقضاء على البقية الباقية منه؟؟ الأخطار التى يتعرض لها الرجل العنكبوت منقذ البشرية لا حدود لها، يأتى على رأس قائمة أعدائه صديق عمره هارى أوزبورن (جيمس فرانكو) الابن الوحيد والمدلل جدا، الذى يعيش من أجل الانتقام من الرجل العنكبوت قاتل والده العالم الراحل جرين جوبلن أو نورمان أوزبورن (ويلم ديفو) أول ضحايا الرجل العنكبوت على حق. وقد فاض حقد هارى على بيتر؛ لأنه الوحيد الذى يعلم حقيقة الرجل العنكبوت ومكانه، ويلتقط له الصور ولا يريد إخباره بأى خيط يدله عليه. هكذا تخبطت كل الأمور داخل الفتى الصغير سويا بشكل ينذر بتدهوره المتوالى، وتراجعه مع حبيبته وعمله ودراسته ونفسه وكل شى تقريبا حتى زوجة عمه التى لا يتحمل مواجهتها رغم عدم علمها بمسئوليته عن مقتل زوجها.. أسس المخرج سام ريمى منهجه البصرى ورؤيته الفكرية من البداية على خطين متداخلين، بالتعاون مع فريق عمله المكون من مدير التصوير بل بوب والمؤلف الموسيقى دانى إلفمان والمونتير بوب موراوسكى ومصمم المعارك ديون لام والمشرف على المؤثرات المرئية سكوت ستوكدك.. أولا - التعاطف والتوحد مع البطل الصغير الذى يمر بمرحلة نفسية شاقة للغاية، ويواجه صراعا داخليا وإشكالية فكرية أكبر من احتماله. ثانيا - الأخذ فى الاعتبار دائما الحفاظ على مسافة تبعيدية بينه وبين البطل كى لا يستغرقه تماما، ويلعب مع فريق عمله

دورا فـاعلا فـى الفرجـة عليـه مـن الخـارج وتنبيهـه بكـل الطـرق إلـى الشـبكة العنكبوتية القاتلة التى يلفها حول نفسـه بنفسـه. كلمـا سـأل الفتـى بيتـر بـاركر نفسه "من أنا؟؟" باحثا عن هويته لا يجد إجابة، ربما لأنه لا يعـرف أو ربمـا لأنـه لا يريـد المعرفـة حتـى لا تتكـرر خبرتـه السـابقة السـيئة التـى لـم يتقبلهـا حتـى الآن.بالتالى قرر بيتر مخاصمة بيتر ومقاطعة الرجل العنكبوت إلى الأبد..

لتوضيح هذين الخطين المتداخلين فى المنهج الدرامى البصرى لرؤيـة المخـرج سنتوقف أمام مشهد واحد فقط.. قبل مواجهة الرجل العنكبوت مع غريمـه الجديـد د. أكتوافيوس أو الدكتور الأخطبوط (البريطانى ألفريد مولينا) كان منشـغلا بنفسـه كثيرا، وفكر فى حل هروبى طفولى بالحديث أو بمعنى أدق بالتهتهة مـن تليفـون عمومى مع حبيبته مارى جين فى رسالته الصوتية على تليفونها وهو لا يدرى مـا يقول أصلا؛ لأن الكلام ترجمة تلقائية لانتظام مـا بـداخل الـنفس بصـوت مسـموع. فى بداية المشهد اقتربت منه الكاميرات ترصده بهدوء من خلال كادر كلوز لوجهـه فقط، بمنطـق التعـاطف والتوحـد معـه فـى أزمتـه العاطفيـة كجـزء مـن كـل أزمتـه النفسـية مـع ذاتـه، وتباطـأ المونتـاج كثيـرا وتـرك لـه فرصـة البـوح بمـا داخلـه ولـم يستعجله فـى شـىء. كمـا تراجعـت الموسـيقى وحلـت محلهـا لحظـات الصـمت الطبيعية التى تتقاطع مع الخلل العقلـى الراسـخ، ليتـداخل معهـا صـخب الشـارع يرتفع أحيانا ويهمش أحيانا، فى دلالة صوتية لتركيزه وإلحاحه على قول شـىء مـا تتعارض معها مقاومة عنيفة من صراعه الـداخلى مـع ذاتـه، ممـا يسـمح لصـخب الشارع بالتسلل الصوتى المتصاعد إلى تفاصيل الكادر من جديد. مع تحقق الركن الأول فـى المـنهج البصـرى نصـل إلـى الـركن الثـانى المحـافظ علـى المسـافة التبعيديـة فـى سـياق شـديد التـرابط بـين كـل مـا سـبق ومـا هـو آت، وابتعـدت الكاميرات مكانيا ونفسيا عن البطل قليلا وتجرأت على تعاطفها، ومعها تقدم إيقاع المونتاج خطوة واحدة ليضع قدمه فى المرحلـة الثانيـة غيـر المنفصـلة عـن الـركن الأول، ويبدأ فى الالتفاف حول بطله المعذب ببطء مقصـود إمعانـا فـى دقـة مراقبـة المصيدة الغارق فيهـا. عنـدما انفـتح منظـور الكـاميرا بعـض الشـىء وابتعـدت عـن بطلها بقوة مع الإبقاء عليه وحيدا ضائعا، شاهدنا ظلالا خفيفة من خيوط العنكبوت منعكسة على حائط الشارع فى الخلفية القريبـة جـدا مـن البطـل، كظـل ضـعيف ومتربص له بوصفه حقيقته الوحيدة الظاهرة كالشمس أمامه وتلح عليه، مع ذلـك هو الوحيد الذى لا يعرفها. فى الوقت نفسه تم توظيـف حركـة الكـاميرات والإيقـاع الداخلى للمشهد، عندما تركهما المخـرج سـام ريمـى يلفـان ويـدوران حـول بيتـر الممزق من داخله على مسافات قريبة ببطء واضح، وكأنهما ينسجان حوله خيـوط العنكبوت ويعلنان رأيهما فيما يحدث، رافضين تحويله نفسه من صياد إلى فريسـة مع تأييد عودته إلى دوره كرجل عنكبوت ويخبرانـه بمـا لا يعرفـه هـو عـن نفسـه.. الصـراع الـدرامى القـوى فـى هـذا الفـيلم صـراع داخلـى تـم ترديـده علـى كافـة المسـتويات، أولا –فىعـالم بيتـر بـاركر الـذى تعطلـت موهبتـه واستعصـت عليـه خيوطه العنكبوتية،ولم تعد تنهمر كما كانت؛ فتزايدت مرات سقوطه وهزائمه على كافة الأصعدة، والحقيقة أنها لم تتمرد بل استجابت إلـى رغبتـه الداخليـة الملحـة فى اختفاء مقومات البطل السوبر من داخله حتى يعفى نفسه من أزمته التى لا يعرف لها مخرجا. ثم وظف الفيلم هذه الحلقـة للصـراع الـداخلى لـدى بيتـر بـاركر لتكون السـبب الرئيسـى وترديـدا نفسـيا لصـراعات داخليـة أخـرى، علـى رأسـها

العالم الثانى الذى يخص حبيبته مارى جين، التى يأست من انتظار حب بيتر مع تلاشى حلم الرجل العنكبوت بعد إعلانه اعتزاله بتخلصه من ملابسه وقناعه بين أكوام القمامة.. هنا خاصمت قلبها هى الأخرى وقبلت خطبة الشاب جون جيمسون (دانيل جيليز) ابن رئيس التحرير المادى جدا جى. كى سيمونز (جى. جونا جيمسون) رغما عنها، بعدما أصبح حبيبها فى نظرها مجرد كرسى فارغ لا وجود لصاحبه.. وكيف يملأ مقعده الخارجى وهو منهك تائه بلا وطن وقد قارب سجل غيابه على تعدى النسبة الإنسانية المحتملة كمشاهد مسرح وطالب وعامل وبطل سوبر؟! ماذا بوسعه وهو لا يعرف كيف يملأ مقعده الفارغ المعادل داخل نفسه؟؟!! وأخيرا نصل إلى الصراع الداخلى الثالث بين د. أكتوافيوس أو الدكتور الأخطبوط، الذى يمثل امتدادا طبيعيا أو معادلا مجسدا لنموذج العالم الراحل د. أوزبورن، عندما أثمرت تجربته لامتلاك طاقة هائلة نتيجة مدمرة صنعت له عدة أيادى معدنية ممتدة مثل الأخطبوط تماما، تتحكم هى فيه وتوجهه لأهدافها الشريرة بعدما ضاع دبوس الأمان فى الانفجار الضخم الذى راح ضحيته زوجته الحبيبة. هكذا يتضح الترديد بين فكرة التحكم فى القوى والموهبة، وخيوط العنكبوت وأيدى الأخطبوط التى تشبه رأس الديناصور. فى ظل ضعف بيتر الظاهرى اتضح أنه أقوى من د. أوكتافيوس، بدليل نجاحه اللاإرادى فى تعطيل موهبته الناقم عليها يديه، حتى لو لم يكن يدرك ماذا فعل بنفسه ولماذا، بعكس الأخطبوط الذى تجح بضياع دبوس الأمان لتنطلق رغباته الشريرة إلى ما لا نهاية، مع ذلك خطأ الاثنين المشترك هو توجيه قوتهما نحو الاتجاه الخاطىء تماما مع الأسف.

هكذا أعاد الفيلم إلى الأذهان تكنيك وتراث مسرح العصور الوسطى فى القرون الأوروبية المظلمة، التى تهدف إلى تجسيد المجردات أمام عينى الإنسان رغم اختلاف الأهداف. بنفس المنطق تجسدت الرغبات الشريرة داخل العالم أوكتافيوس من خلال أيدى الأخطبوط القاتلة، مقابل تجسيد قوى الخير أو خيوط العنكبوت داخل بيتر باركر الذى احتار مع كل شىء حتى نظارته، التى لم تعد توضح له الصورة كما كانت.. إذا وضعت نظارة النظر التى تعرفها جيدا وتعرفك جيدا ولم تر جيدا، فمؤكد هناك خطأ ما.. هل هو فى النظارة عشرة العمر الطويلة؟ أم فى العينين عشرة العمر الأطول؟؟ أم فى الطبيب الذى نصحك بملازمتها؟؟؟ أم فى الدنيا من حولك التى لا تكشف لك عن نفسها بصورة واضحة؟؟؟؟ إذا كانت الإجابة على كل الأسئلة هى النفى، فالخلل ليس فى البصر وإنما فى البصيرة التى لا تستقبل إيجابيا ما يدو حولها.. ثم تكاملت رؤية المخرج فى خلق أدوار إيجابية للنساء فى حياة كل أصحاب الصراعات الداخلية، مثلما نجحت مارى جين فى إعادة باركر إلى أول طريقه الصحيح ليستعيد مكانته وثقته بنفسه، وهى لا تدرى أنها حتى الآن تلعب دورا خفيا فى قمع قوى الشر داخل الشاب هارى أوزبورن الذى يحبها من طرف واحد. بعدها جاءت زوجة عمه لتلقنه درسا عن المهمة السامية للبطل القومى، خاصة بعدما أنقذها هى شخصيا من الهلاك، وتستكمل دورها البناء الذى لعبته طوال عمرها مع زوجها الحبيب العم بن. وكان لوجود زوجة د. أوكتافيوس روزالى (دونا ميرفى) دور كبير فى شعوره بالأمان وكبح جماح شرور عبقريته، لكن بعد إحساسه بالذنب لموتها فى حادث انفجار تجربته تسلط نزعته الشريرة عليه ليصبح الرجل الأخطبوط! أخيرا نصل إلى لحظة قرار

الرجل العنكبوت اللاإرادى بنزع القناع علانية أثناء إنقاذه قطارا كاملا بركابه من الدمار، وهو ما يحيل مباشرة إلى دلالة مصالحة بيتر مع نفسه أخيرا، بعدما أصبح شخصا واحدا وليس منشطرا ومنقسما على اثنين فى ظل اقتناعه التام بموهبته ومسئولياته السامية؛ فازداد قربه من الناس التى تحتاج بطلا تشعر معه بالأمان وبوجودها، خاصة بعدما اتضح أن البطل العظيم شاب صغير يجتهد بإمكانات فردية ويتردد ويخطىء مثل كل الناس، وهى من أهم نقاط الاختلاف بينه وبين نموذج جيمس بوند مثلا الذى يبتسم للجميع فى أحلك المواقف، مؤكدا أن كل شىء تحت سيطرته حتى فى الجحيم.. هكذا أصبحت الساحة الدرامية مهيأة للصراع الكبير المنتظر بين باركر وهارى أوزبورن الذى اكتشف حقيقة الرجل العنكبوت، ليزداد شغف المتلقى بانتظار الجزء الثالث من "الرجل العنكبوت" ٢٠٠٧ لنفس المخرج سام ريمى، لعله يحتفظ بشخصية رئيس التحرير جى. كى سيمونز التى لعبها باقتدار جى. جونا جيمسون، وتعد بالفعل من أمتع التركيبات الدرامية فى الجزء الأول والثانى. فقد أصبح الفتى الآن مهيأ تماما للمعركة الكبرى بعدما استعاد بصره وبصيرته. وتعلم أنه إذا كات لا يرى ما بداخله بوضوح، فمن المستحيل رؤية الدنيا من حوله.. (٣٩٦)

"الجميلة والقبيح Shrek 2/٢"

وأخيرا عاش الحبيبان فى سحر التبات والنبات

"كان ياما كان فى سالف العصر والأوان أميرة جميلة تحمل سرا كبيرا يعكر صفو والديها ويقلق نومها، لكن الأمير الجميل والفارس المنقذ جاء فى الوقت المناسب تماما ومنحها قبلة الحياة. فانفك سر التعويذة السحرية واستردت جمالها وارتوى قلبها وعادت السعادة إلى شفاه والديها، وعاش الحبيبان فى تبات وتبات إلى الأبد.." حدوتة شعبية تقليدية جميلة تعود الناس الإيمان بها والاستسلام لأحلامها، لكنها لو تكررت دون أى محاولة تمرد على المسلمات العاطفية الذهنية لما ظهر فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "الجميلة والقبيح/Shrek" إلى الوجود أبدا..

إذا تعاملنا مع ثنائية "الجميلة والقبيح" بمنطق النظر القصير الذى يستعذب البناء الفنى التقليدى المضمون، فسنتصور أن ركيزة الصراع الدرامى يقوم على علاقة التنافر ومطاردة القبيح للجميلة بشتى السبل، بالتالى تتهيأ الساحة للتشوق إلى الأمير المنتظر لإنقاذ حبيبته الجميلة مهما كانت التضحية.. لكن أهم ما يميز الفيلم الأمريكى "الجميلة والقبيح" أو "شريك" طبقا لاسمه الأصلى جمعه بين طرفى الثنائية فى علاقة ثائرة جريئة انطلاقا من حب خالد بين طرفين متناقضين. هذا الانقلاب الفنى مع جودة العمل والتقنية التكنولوجية المتميزة أهم أسباب النجاح الكبير للجزء الأول من "شريك"٢٠٠١ إخراج أندرو أدامسون وفيكى جينسون، عندما قدما خطابا فكريا شجاعا يثبت أن ميلاد إكسير الحب بين العاشقين يسدل الستار على عصر انقراض المستحيلات، ويبدأ عهد جديد من المعجزات تتحول تدريجيا إلى أمر واقع طبيعى لا يتذوق حلاوته إلا أصحابه، الذين

رفعوا راية العصيان لا لقلب أحوال الدنيا، بل لانعدالها من وجهة نظرهم. لكن ماذا بعد زواج العاشقين الغول الأخضر شريك والأميرة الجميلة فيونا المصابة بلعنة سحرية، تجعلها تفقد جمالها الربّانى بمجرد غروب الشمس؟ هل عاشا فى تبات ونبات كما تمنى المتلقى الذى توحد معهما؟؟! الإجابة على هذا السؤال هى المبرر المنطقى لتقديم الجزء الثانى من الفيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "الجميلة والقبيح Shrek 2/٢" ٢٠٠٤ إخراج الرباعى أندرو أدامسون وكونراد فرنون وكيلى أزبورى وريتشل فولك. بدأ عرض الفيلم فى التاسع عشر من شهر مايو الماضى، لكن سبق عرضه فى الخامس عشر من شهر مايو الماضى ضمن أفلام المسابقة الرسمية لمهرجان كان السينمائى الدولى. حقق الفيلم نجاحا كبيرا ومنحه متوسط تقديرات النقاد العالمية أربع نجوم، كما حقق ثلاثمائة مليون دولار حصيلة عرضه ثمانية عشر يوما بدور العرض الأمريكية، محطما الرقم الذى حققه الجزء الأول من الفيلم ذاته. يعتبر هذا الفيلم نموذجا فنيا إيجابيا للانضباط والانسجام بين أفراد العمل الجماعى للكتائب المختلفة، مع ذلك ظهر الفيلم وكأنه نبت عقلية ورؤية شخص واحد. بداية نشير أن جزئى الفيلم مأخوذان من كتاب قصص الأطفال "شريك" لمؤلف الأمريكى وليام شتايج الشهير (١٩٠٧–٢٠٠٣)، الذى اكتشف موهبته الكبيرة فى تأليف قصص الأطفال بعد بلوغه الستين.. اجتمع على كتابة سيناريو الجزء الثانى المخرج أندرو أدامسون الذى شارك فى كتابة المعالجة السينمائية، ومعه جو ستلمان وديفيد إن. وايس وجى. ديفيد ستيرن فى أولى تجاربه السينمائية. من أهم أسباب نجاح الجزء الثانى الحفاظ على الهيكل الأساسى للشخصيات بنفس أصوات الممثلين التى حققت نجاحا كبيرا، مع إضافة بعض الشخصيات تتداخل مع المرحلة الجديدة وتحولها الجذرى فى لغة الفيلم المطروحة كما سنرى..

انتهينا فى الجزء الأول على نجاح ثنائى العاشقين شريك (صوت الكندى مايك مايرز) الغول الأخضر اللون تماما الذى أنقذ الأميرة فيونا (صوت كاميرون دياز) من أنياب التنين، ثم أعلنا زواجهما الغريب واجتازا اختبارا كبيرا بتمييز الفارق الجوهرى بين المظهر والمخبر، أو المرايا المزيفة والجوهر الحقيقى المختبىء داخل أسرار الروح. لقد ساهمت التجربة السابقة فى انفتاح بصيرة العاشقين، واقتنعا أنه ليس المهم جمال الوجه وخضار الجسد، بل الأهم جمال النية وخضار القلب.. وظف الفيلم الدعوة الرسمية التى تلقاها الزوجين من الملك والملكة والدى الأميرة أثناء قضاءهما شهر العسل فى المستنقع موطن الغول، لتكون اختبارا أشد صعوبة لقدرة العاشقين فى نفس الاختبار أمام الناس وسطوة الملوك والتعويذات السحرية. هكذا انتقل الفيلم إلى عالم الأميرة الحقيقى بين جدران القصور بعدما انغمسنا فى الجزء السابق بين مستنقع الغول وسجن الأميرة فى الأماكن المهجورة، لتتوسع نطاق اختبار ثنائية المصداقية بين المظهر والمخبر من ناحية الشخصيات والزمان والمكان. تكاتف فى الجزء الثانى أربعة عناصر لدفع الصراع الدرامى تصاعديا.. أولا - مفاجأة الملك هارولد (صوت جون كليز) والملكة ليليان (صوت النجمة الكبيرة جولى أندروز) والدى الأميرة فيونا أن زوج ابنتهما المنقذ غول أخضر، بينه وبين جاذبية المنظر والمظهر مئات الأميال مثل المسافة التى تباعد بين المستنقع وبين موطن الأميرة مملكة البلاد البعيدة التى تعلق لافتتها على التل مثل هوليوود.. ثانيا - التصاق اللعنة على وجه ابنتهما الأميرة

فيونا الجميلة جدا؛ فأصبحت متخلية عن جمالها ليلا ونهارا وليس فى الليل فقط مقابل احتفاظها بالحبيب المجهول. هذه اللعنة لا يحل شفرتها إلا قبلة أمير عند منتصف الليل وقت ذروة المعتاد والمورد الأول لسعادة وحرمان عشاق الحواديت الشعبية. يقودنا هذا الحل السحرى بديهيا إلى عنصر تأزم الصراع الدرامى فى العمل الفنى، ليس لعدم وجود أمير، لكن لأن العكس تماما هو الصحيح.. فالأمير تشارمنج (صوت روبرت إيفرت) عبر كل المخاطر الرهيبة لينقذ فيونا التى لا تعرفه من قبل، لكنه وصل متأخرا بعد زواج الأميرة بالغول، وهذا من حسن حظ الأميرة مهما كان الثمن. فهذا الأمير الذى يعنى اسمه "الفتنة" باللغة العربية لا هو فارس ولا نبيل ولا منقذ، وكل هم هذا المزيف المغرور جدا مملكة الأميرة التى سيرثها. إن زيف الإمارة هنا من زيف الهوية والنية؛ فالتاج واللقب وحدهما لا يكفيان ليكون الرجل أميرا.. ولأنه من الطبيعى ألا يتناسب هذا الوغد مع الأميرة فيونا التى ولدت أميرة حقيقية من داخلها، حاكت الجدة السحرية (صوت جنيفر سوندرز) مؤامراتها لإفساد الزيجة بكل الطرق مع الأب المعارض، ولو بتحريض القط ذى الحذاء الأسود (صوت أنطونيو بانديراس) على قتل شريك، الذى أفسد لها مؤامراتها التى خططت لها منذ سنوات طويلة.. إن هذه المرأة الشريرة التى ينخدع الجميع فى سحرها وصوتها وشعيراتها البيضاء المهيبة وغناءها المرح وعطفها المثلج، تحضر فى فقاعة شفافة لامعة تلبية لنداء الدموع فقط. وعندما نكتشف أن والدة الأمير وأنها تهدد الملك بنزع إكسير الحب الخالد منه، سنعرف أنها الرأس المدبر والشخصية الأساسية التى تحرك كل الخيوط من بعيد حتى فى الجزء الأول. الغريب أن فيونا بشكلها الدائم المسحور تشبه بالفعل الغول شريك فى اللون الأخضر وشكل الأذنين، بالإضافة إلى تشابههما فى الجوهر الداخلى من طيبة القلب والحب الصادق. لهذا سارع المتلقى للتعاطف والتوحد معهما مترفعا عن المظهر المحبط، ليؤكد نجاح الفيلم فى ترسيخ أهم ركائز الفيلم الفنية؛ لأنها الخطاب الفكرى المقصود فى هذا العمل المختلف كثيرا عن الجزء الأول..

أهم الاختلافات بين الجزئين أننا صنفنا الجزء الأول كعمل كوميدى مباشرة؛ لأنه يحمل كل المقومات المطلوبة، لكن فى الجزء الثانى تضاءلت الكوميديا كثيرا؛ لأن مرحلة الصراع الدرامى تغيرت تماما ومعها مؤشر التركيبة الدرامية للشخصيات. برغم كل مخاطر الجزء الأول، فإن بداية الفيلم من عالم المستنقع الطيب بسكانه الطيبين، ثم ظهور شخصية الحمار الظريفة (صوت إدى ميرفى) وأسئلته المستفزة وليس عليه أى حرج لأنه حمار، ساهما فى ترسيخ مقومات الكوميديا فى الفيلم بقوة. بينما اختلف توجه الجزء الثانى تماما باختلاف الملعب الدرامى، عندما ابتعدنا عن المستنقعات بطموحاتها المتواضعة وهدوء حياتها، وانتقلنا إلى عالم القصور بدسائسها وأطماعها وطموحات الحكم وبريق العرش والانفصال التام بين القناع الخارجى المزور والوجه الحقيقى المشوه. بالتالى لم يعد لدى العاشقين وقتا للمرح والضحكات، وانشغلا عن طبيعتهما فى صد رياح المكائد والأسلحة البريئة والمحرمة دوليا من كل ناحية؛ فزادت الشجون والأحزان والأفكار والدموع والتراشقات الحوارية وتهديد الفراق. اختفى الصفاء داخل الغربة الشعورية فاختفت ضحكات القلوب وانعكاساتها على الوجوه؛ لأنه لم يعد هناك ما يستحق حتى الابتسام.. لكن رباعى المخرجين وكتيبة السيناريست حاولوا

إعادة التوازن الدرامى للفيلم محافظين على أهمية بقاء الطفل مستهدف التلقى الأول؛ فحمّلوا شخصيتى الحمار والقط ذى الحذاء الأسود مهمة الإضحاك وسحب الفيلم إلى منطقة كوميديا الشخصية قدر المستطاع، كما زاد الفيلم أيضا من جرعة الأغنيات المرحة الموظفة بمنطقية فى السياق الدرامى العام بتوقيت منضبط. ثم زاد المخرجون من صعوبة الصراع الدرامى عندما ابتلع الغول الإكسير السحرى ومعه الحمار صديقه الوفى، وضحى بشكل الذى يعجبه ليصبح أميرا جميلا ينتمى إلى جنس البشر، فقط ليمنح حبيبته وزوجته القبلة المنتظرة لتتحرر من التعويذة السحرية. لكن فيونا التى استوعبت الدرس جيدا تخلت عن جمالها الزائل؛ فتخلى الغول عن مظهره المستعار الذى لا يخصه؛ لأنه أمير حقيقى بالفعل من داخله يفهم معنى النبل ويدرك قيمة الفروسية وينفذها فعليا دون تفاخر. المفارقة الساخرة أن شرِّك هو الوحيد الذى لا يدرك أنه أمير من داخله بالفعل، على أى حال كفاه أن يكون أمير أميرته الوحيدة وكفاها أن تكون أميرة أميرها الوحيد.. برغم أن الفيلم لم يضع شخصية الملكة الأم فى الصدارة، فإنها فى الحقيقة تتراجع عن الظهور بإرادتها؛ فهى تدرك جيدا أن القائد الحقيقى هو محرك الخيوط من الخلف حتى لو لم يظهر فى الكادر مطلقا. وقد وظفها الفيلم لتلعب أكثر من دور فى وقت واحد بفعل شخصيتها القوية وإيمانها بالحب الحقيقى وقوتها الداخلية وتعاطفها مع ابنتها واحترام قرارها، إنها الأصل الدرامى لشخصية فيونا المرددة لوجودها، وهى القوة الحقيقية المناهضة للجدة الشريرة والأمير الفاتن ولأفكار الأب الهوجاء. وقد واجهت هذه المؤامرات بنفسها أو عن طريق امتداد وجودها فى ابنتها وتعاطفها مع الغول علانية، كما أنها تمثل ضمير زوجها الحى الذى يحذره من أنانيته، وهى أيضا حلمه البعيد الذى يقبل ذل الجدة الشريرة له لإرضائها، خوفا أن تضيع منه زوجته وهى حبه العظيم والوحيد فى الدنيا..

انتهز المخرجون فرصة شهرة بعض التيمات الموسيقية والشخصيات الدرامية لزيادة مساحات التآلف بين العمل والمتلقى؛ فاستغلوا وجود الممثل الإسبانى أنطونيو بانديراس وشهرته التى تسبقه من أدائه شخصية زورو، وقدموا لوجوده فى الفيلم عندما رسم القط بسيفه علامة مشابهة لعلامة زورو على الشجرة، ثم أعطوا بانديراس حق التدخل بكلمات إسبانية، وكأنها كلمات غير مفهومة دليلا على الدهشة.. كما أشاروا بالإخبار واستعانوا على مستوى التجسيد بأبطال الحكايات الشهيرة مثل عقلة الإصبع والأميرة ذات الجمال النائم، تأكيدا على قرب هذا الجو من المتلقى، وللتذكير دائما أننا فى إطار حكاية خيالية شعبية لها قوانينها الخاصة فى التلقى والسرد وبناء الشخصيات والتمرد المعلن غير الخجول على حدود الزمان والخيال. انتهج المخرجون وفريق عملهم المكون من المؤلف الموسيقى هارى جريجسون والمونتيرين مايكل أندروز وسيم إيفان جونز والمشرفين على المؤثرات المرئية كين بلنبرج وفيليب جلوكمان ومصممى الديكور كريج إدلبوت وباول ويسكوت ومصممة الملابس إيزيس موسندن منهج اختلاف الدلالات السمعية البصرية داخل العوالم المختلفة، كلما تصاعد الصراع الدرامى وتزايدت الدهشة وتكشفت الحقائق.. مثلا تعامل المخرجون مع عالم المستنقع فى البداية بعينى العاشقين اللذين لا يرى غير الطبيعة الجميلة وسحر المكان مع الإشارة إلى فقر الحالة الاقتصادية بوضوح، فى نفس الوقت

أعلنت الإيحاءات والدلالات الأولى لحياة القصور عن حال الفخامة والثراء ورونق الغرف المغلقة. لكن بمرور الوقت انقلبت الإحالات والدلالات وتمادت الكادرات فى الضيق والاغتراب داخل القصور، ومعها شحبت الإضاءة ولم تعد دلالات الإكسسوار والديكور على رفاهيتها تستلفت النظر، حتى الطبيعة حول القصر أصبحت مصدرا للخطر والإيقاع المتوتر توحى بفعل القتل الغادر فى أى لحظة. بالمقارنة اتسع المنظور الأول لحرية المستنقعات وطهارة روحها؛ فتقبلنا مظاهر الفقر وتلاشت وأخذت الكادرات براحها بحميمية واستعانت بمصدر ضوء الشمس أو مصابيح الليل ونجومه الواضحة وضوح الصراحة، بعدما اتضح أن ثراء العاشقين الداخلى له الأولوية القصوى فى الدلالات. تدريجيا تبادلت القصور دورها مع المستنقع بعدما اتضح أن المملكة بدسائسها هى المستنقع الحقيقى، وأن المستنقع الأسوأ هو المنقبض داخل النفوس الشريرة. وقد أكد الفيلم على رفع قيمة الصداقة والحب طوال الوقت، وأبدى مصداقية بديعة فى خلق العديد من العوالم المختلفة مثل عالم المستنقع و القصر وعالم الجدة السحرية ومعملها العجيب وعالم البار وكر اللصوص ومحل الاتفاقات والمكائد وعالم الغابة وعالم السجن المخيف. طبقا للمنظومة الدرامية والعلاقات المؤثرة خلق الفيلم خصوصية بصرية سمعية تشكيلية لكل عالم على حدة بكل تفصيلاته ومذاقه، ويعتبر مشهدى غناء الجدة فى البداية والنهاية من أجمل مشاهد هذا الفيلم بدءا من التكوين التشكيلى والتصميم حتى تنفيذه النهائى، بفعل انسيابية التحريك والمونتاج وتوظيف الخدع فبدوا كأنهم شخصيات حقيقية بالفعل. وساهم المونتاج فى توليف السياق المتكامل للأحداث والحفاظ على الإيقاع والرابط المنطقى التشويقى بينهم، للمشاركة فى صنع تفصيلات هذا العالم المتكامل بانتقاء أهم لحظاته. تماما مثلما اختار توقيت قطع هام ووسيلة هادئة ظاهريا لكنها حادة التأثير، عندما تأكد الغول الواقف فى منتصف حديقة القصر أول وصوله من رفض الملك له تماما، ثم انتقلنا مباشرة إلى العريس المرفوض جالسا على مائدة الطعام ليحيلنا فورا إلى دخول شريك المصيدة كاملا وبدء الصراع الحقيقى، بما يفسر لنا نموذج فاعلية دور المونتاج فى تحليل حالة البطل النفسية وموقعه وسط الآخرين فى الصراع الدرامى.. يتبقى لنا فى هذا العمل تحليل الأداء الصوتى للفنانين، حيث جمعت فيونا والملكة بين القوة والعاطفة ولحظات الضعف وقلة الحيلة، لكن بمنظور الملكات والأميرات والعاشقات الصادقات، بينما ارتفعت نبرة الضعف الداخلى عند الملك فوق قوة العرش من فرط خوفه من كل شىء. على حين لعب الغول دور العاشق بمنهج الصوت الودود المكافح والمتواضع جدا متناغما مع منهج كاميرون دياز ونعومة صوتها خاصة فى لحظاتهما الفارقة، ركز روبرت إيفرت على تصدير الطبقة الصوتية الخارجية المصطنعة المرتفعة، لرسم ملامح الغرور والكذب باستمرار خاصة أن المتلقى يعرف حقيقته من البداية. وتدرجت جنيفر سندرز مع صوت الجدة فى ارتداء درجات مختلفة من الأقنعة، بينما تفوق بانديراس وإيدى ميرفى بالفعل فى بث طاقة كبيرة وحيوية بالغة فى شخصياتهما المرحة الدينامية.

ثنائية مثيرة ناجحة جمعت العاشقين الأميرة فيونا والغول شريك، الذى تعاقدت معه الدنيا وهو لا يدرى لتعليم كل المخلوقات ألف باء جمال الإنسانية متطوعا دون أجر إلى الأبد.. (٣٩٧)

"جارفيلد/Garfield"

حيرة إبداعية بين رزانة العقل وشطحات الجنون؟!

القط الوديع يظل وديعا طالما يعطونه حقه ولا يستهينون بجسده الصغير، لكن عندما يعاكسونه ويضايقونه يضطر إلى الكشف عن مخالبه، وما أدراك ما مخالب القط الشرسة عندما يخلع عباءة وداعته.. والقط جارفيلد الوديع سابقا والشرس حاليا هو بطل فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى الكوميدى "جارفيلد/Garfield" ٢٠٠٤ للمخرج بيتر هويت، وليس أدل على أهمية موقعه فى العمل الدرامى أكثر من اختيار اسمه ليكون عنوان الفيلم الوحيد..

يستغرق زمن عرض الفيلم على الشاشة ثمانين دقيقة فقط لا غير، وقد ظهر لأول مرة بدور العرض فى الحادى عشر من شهر يونيو الماضى. حصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين ونصف، ونحن نؤيد هذا التقدير لأسباب ستعلن عن نفسها بنفسها بعد تقديمنا قراءة تحليلية لهذا العمل شبه المتوسط.. بداية نقول إن شخصية القط جارفيلد الكارتونية تحمل عند المشاهدين الأطفال وغيرهم رصيدا ثقيلا من الشهرة، حيث سبق له الظهور فى الحلقات التليفزيونية الكرتونية الأمريكية الشهيرة "جارفيلد والأصدقاء / Garfield And Friends" التى استمرت منذ عام ١٩٨٨ وحتى عام ١٩٩٤. ست سنوات من الاستمرارية والنجاح الكبير لهذه الشخصية التى ابتكرها جيم ديفيز لا يمكن أن تنشأ من فراغ أبدا، وكان من الطبيعى اتجاه السينما لهذا المنبع الثرى الذى يحمل مقومات نجاحه من تلقاء نفسه. لكن المهم كيف تستثمر السينما هذا النجاح وتحافظ على هذه الأسهم الطارحة وتزيد من فاعليتها، مع الأخذ فى الاعتبار فارق القدرات التكنولوجية واختلاف الوسيط الإبداعى ذاته وانتشار الشاشة الفضية، لتغزو المتلقى بعقلياته وخلفياته وثقافاته ومجتمعاته فى كل مكان. كما أن الفيلم ليس الأول ولا الأخير الجامع بين عنصر الممثل البشرى وفن الرسوم المتحركة، مما يتطلب منهجا خاصا جدا فى المعالجة من الألف إلى الياء، لتفهم الفوارق بين العالمين وكيفية الاستفادة من المزج بين الوهم والحقيقة، بالإضافة إلى تكنيك خاص وتدريبات صعبة يتبعها الممثل فى التفاعل مع زميله، فى نفس الوقت الذى يتعامل فيه مع الهواء الفارغ وكأنه كائن حى أمامه. انطلق سيناريو جويل كوهين وأليك سوكولو فى الإكثار من الشخصيات البشرية الحية عددا دون قيود، بينما ركزا عنصر الرسوم المتحركة على شخصية بطل الفيلم القط جارفيلد. وقد استخدم المخرج بيتر هويت منهجا آخر إضافيا من داخل الاتجاهين السابقين بتوظيفه قططا وكلابا وفئرانا حقيقية، واختيار لحظات معينة من حركاتها وصمتها وإيماءاتها وكأنها تؤدى مشهدا تمثيليا، ثم يقوم بتركيب أصوات مختلف الممثلين عليها فى الدوبلاج بما يتلاءم مع طبيعة الشخصية..

داخل هذه الأكوان الفنية الإبداعية الثلاثة سنظل محاصرين داخل عالم بطل الفيلم البشرى الشاب الأمريكى جون (بريكن ماير)، كنموذج شبه مثالى لبطل أفلام الأطفال الكبار معا؛ لأنه يستطيع إرسال واستقبال مراسم الصداقة المخلصة قولا وفعلا. تعتمد التركيبة الدرامية لجون على البساطة المتناهية

والطيبة المطلقة دون ضعف مع الآدميين غيره ومع الحيوانات الأليفـة خاصـة، كمـا أنه إنسـان هادىء من داخله متصالح مع نفسـه طموحاته راضية لا يعـرف التعـالى ينام مبتسـما ويسـتيقظ ضاحكا، يكتفى للتعبير عن غضبه مـع مـن يحـبهم بمجـرد تقطيب جبهته. صديق وفى لا يترك أصدقائه وأحبائـه فـى المـأزق وحـدهم بكفـاح وإصـرار لا يمـل وبقلـب ودود وروح مرحـة بشوشـة تحـب ونـس العائلـة، يباغـت بالمفاجآت السـارة ويندهش كالأطفال ولا يعرف الكذب؛ لأنه صادق من داخله أصلا ويخجل فى التعبير عن مشاعره، خاصـة مـع مـن يحـب ودائمـا يجـد لهـم الأعـذار المناسـبة ولا يرى عيوبهم وسـلبياتهم، بالاختصـار إنسـان رقيـق قـوى مـن داخلـه بمعنى الكلمة. عائلته الوحيدة هو قطه السمين جارفيلد (صوت بل موريى) الـذى يحبه من كل قلبه ويوليه جزءً أسـاسـيا مـن اهتمامـه ورعايتـه، لكـن يبـدو أنـه قـام بتدليله أكثر من اللازم؛ فأصبح كل هم القط أو ملك البيت الوحيد وصـاحب العـرش الجليل هو تناول الطعام ومشاهدة برامج التليفزيـون التـى يحبهـا، وإيقـاظ صـاحبه جون بكل السبل ليستمتع باهتمامه به أطول وقت ممكن. كل مواصـفات التركيبـة الدرامية شبه المثالية لجـون مـن أهـم أسـباب إعجـاب الطبيبـة البيطريـة الشـابة الجميلة د. ليـز ويلسـون (جنيفـر لاف هويـت) بـه، والسـعى وراء صـداقته وتوطيـد العلاقة به خاصة أنه سـتشاركه كل أزماته، والأهم من ذلك أنها تشـبهه إلـى حـد كبير. وظف الفيلم شخصية د. ليز ليسـت فقط كعلامـة ترديديـة لشخصـية البطـل، لكنها سـتتسـبب أيضا فى انطلاق الصراع الدرامى دون قصـد، عنـدما تقتـرح علـى جون اقتناء الكلب أودى إلى جانب القـط جارفيلـد، والنتيجـة انقـلاب حربـى مـدمر على الصعيد التحتـى مـن العـالم الإبـداعى المحـيط.. الكلـب أودى الهـادىء جـدا المسـالم جـدا الـذى يجيـد الحركـات البهلوانيـة، ويمثـل الترديـد الثالـث لمعـالم شخصية جون من حيث المواصفات والطباع، أزاح القط جارفيلد دون قصد تماما من فوق عرشـه الوحيد وأصبح يشاركه الحكم، مع أنه لا يمتلك أى تطلعات طبقيـة ولا طموحات لأى كرسـى حتى لو كان كرسـى الشـرفة الخارجيـة.. المفارقـة هنـا أن الصراع الدرامى تولد من طرف واحد فقط وليس كما يتوقـع الـبعض أنـه صـراع بـين الكلب والقط على حب صاحبهما. وكلمـا قـدح القـط جارفيلـد زنـاد فكـره لاخـتلاق مشـاكل ومآزق للكلب النحيف وإزاحتـه عـن عـرش لا ينـافس عليـه أصـلا، احـتفظ الكلب أودى بروحه الطيبة ولم يحاول مطلقـا رد الإسـاءة بالإسـاءة، بـل كـان مثـل صاحبه تماما يحيا ليغفر ويسـامح ويستمد وجوده من تقدير قيمة الصـداقة والترفـع عن المسـاوىء الصغيرة لمن حوله طالما أنها محتملة، وطالما أنه متأكد من معدن صديقه الطيب الأصلى ومواد روحه الخام المنتقاة بعناية..

لم يكن العدو الداخلى هو المتربص بالكلب البرىء أودى، لكن كان هنـاك عـدو خارجى أيضا يسـتعد لافتراسـه وغيره بمنطق الصـياد الـذى لا يتـرك فريسـة علـى حالها أبدا. أما العدو الخارجى فهو مقدم البرنامج الأمريكى الشـهير هابى شـابمان (سـتيفن توبولوسـكى)، الـذى يمثـل اسـتعارة تكثيفيـة كاشـفة لكـذب الإعـلام والتلفيق المعتاد أغلب الأحوال. هذا المقدم الشـهير الذى يشـتهر بعشـقه الشـديد للحيوانات الأليفـة وولعـه بقطـه الجميـل شـريكه فـى البرنـامج، هـو فـى حقيقتـه مصاب بحسـاسـية مفرطة من القطط ولا يحبهم مطلقا، كما أنه لا يحـب إلا نفسـه مـن فـرط أنانيتـه. بمـرور الوقـت نكتشـف الحقيقـة الأسـوأ،وهى أن هـذا الهـابى شـابمان أو السعيد كما يعنى اسـمه لا يحب نفسـه أيضا، وأنـه علـى النقـيض مـن

التركيبة الدرامية من بطل الفيلم الشاب جون لا يعرف إلا الكذب؛ فأصبحا مثل مربعى ملعب الشطرنج الأبيض والأسود لا يلتقيان أبدا، ولابد لأحدهما من الانتصار على الآخر. من فرط قسوة وتوحش هذا النجم استغل الحرب الداخلية بين جارفيلد وأودى التى أدت إلى ضياع أودى، وادعى عند السيدة التى وجدته أنه صاحبه الحقيقى. وبالطبع صدقته السيدة؛ لأنه النجم المشهور وصديق الحيوانات الذى لا يكذب ولا يتجمل. كان الهدف من سرقة أودى التخلص من قطته التى حقق بها شهرة واسعة، لكنه الآن أحالها للمعاش وحكم باغتيالها معنويا بنفيها مع غيرها من القطط والكلاب الضالة وراء أسوار الأقفاص الضيقة الخانقة. ثم استبدلها عنوة بالكلب أودى مخططا لتوسيع مدى شهرته فى برامج أخرى ومدن أمريكية متنوعة، لكنه لا يكتفى بمهارة الكلب البهلوانية التلقائية، بل إنه وضع طوقا كهربائيا يعمل بالريموت كونترول يصيب الكلب بصدمات كهربائية عالية التردد؛ فتجعله يقفز إلى الخلف كبهلوان أبله ثم يصطدم بالأرض من هول الصدمة المريعة.. هكذا وظف المخرج بيتر هويت هذا الصراع الخارجى الناتج عن الصراع الداخلى ليمهد لمساحات ومواقف التقارب والمساندة بين بطلى الفيلم الشاب جون ود. ليز، مؤكدا على شبه تطابق طباعهما، وليعطى الفرصة للقط جارفيلد لخوض اختبار داخلى مع ذاته سينجح فيه بامتياز، عندما يخوض مغامرات عديدة لإنقاذ أودى من مصيره المحتوم، وليعيد البسمة إلى صاحبه الذى لم يعد مبتسما كما كان. ثم جاءت النتيجة النهائية على المستوى الجمعى للعالم التحتى بين القطط والكلاب والفئران، عندما تخلوا عن عداوتهم الأزلية واتحدوا فى مظاهرة متنوعة وتكاتفت كل قوى الشعب العامل لإنقاذ الكلب، وذلك بفضل الدرس القاسى الذى تعلمه جارفيلد، بعدما أدرك أن عرش الحب لا يخاف من الشركاء وفى نفس الوقت يتسع لكل الناس، واستوعب معنى القيادة وقيمة الفعل الإيجابى فى الحب والصداقة أثناء وبعد قيادته الانقلاب السلمى، وعودته إلى روحه الطيبة وتوبته النصوحة إلى الطريق السليم، وهذا أمر طبيعى.. فالشاب الطيب جون نادر المثال، لا يتفاهم إلا مع من يشبهه من داخله، لا يهدى صداقته النادرة ولا يفرج عن طمأنينته الوافية ولا يمنح حمايته الدافئة إلا لمن يستحق، وهم قليلون جدا على مستوى العالم الفوقى والتحتى معا..

هكذا نجدنا أمام بنية إنسانية ثرية لها عدة أبعاد تمس قضايا خطيرة ببساطة، تقوم بتشريح صراعات عميقة فى فكرتها ومغزاها على المستوى الفردى والجمعى. لكن المخرج بيتر هويت وقع فى عدة مشكلات لم تستثمر هذا النسيج المطروح بالشكل المناسب، ولم يستطع منافسة المصدر التليفزيونى الناجح؛ فخسر نتيجة المقارنة مع مصدره ومع عدة أفلام رسوم متحركة تعرض فى نفس الوقت أقوى بكثير وعلى رأسها فيلم "الجميلة والقبيح Shrek 2/٢". فلا استطاع المخرج رفع شأن السيناريو وتفادى منحنياته أو تخطيها أو معالجتها، ولا قدّم صورة سينمائية خلاقة تتناسب مع الآفاق المنفتحة أمام صراعات فيلمه الدرامى على المستوى الإنسانى وأبعادها الاجتماعية والسياسية والسيكولوجية باختلاف مستويات التلقى. وبما أن المخرج قسّم بناء الفيلم من البداية بين شخصيات بشرية حقيقية والرسوم المتحركة، واستخدام قطط وكلاب وفئران حقيقيين مدعمين بصوت الممثل البشرى، كان لابد أن ينتهج منهجا موحدا مرنا يتناسب مع الأكوان الثلاثة المطروحة المختلفة بمساحاتها المشتركة

والمختلفة. لهذا نجد مدير التصوير دين كاندى والمؤلف الموسيقى كريستوف بك والمونتيران بيتر إى. برجر وبيتر بارجر ومصمم الديكور جارى فيتيس ومصممة الملابس مارى فرانس، ساروا جميعا فى خطين متداخلين بين التعامل مع الصورة من وجهة نظر سكان العالم التحتى من قطط وحيوانات وفئران، ومعها شخصية الرسوم المتحركة القط جارفيلد. لهذا سارت الكاميرات على نفس مستوى نظرهم هندسيا وتشكيليا، بنفس أسلوبهم المفاجىء فى تحريك الرأس والالتفات والتقاط الأشياء بالنظر إليها طويلا والترقب المتوجس، ثم الحركة المفاجئة السريعة القافزة للكلاب والسائرة على أطراف أصابعها للقطط، والمنطلقة كالصاروخ الزاحف على المستوى الملاصق تماما للأرض بالنسبة للفئران. بالتالى اختلف الإيقاع الداخلى للمشهد وأسلوب القطع الحاد والموسيقى المتداخلة الخفيفة، حتى أثناء المغامرات عن التعامل مع العالم الفوقى للآدميين مقارنة بأطوالهم بالنسبة للحيوانات؛ قصار القامة المتفاوتين أصلا فيما بينهم. فى هذا العالم الذى يتقاسم سيطرته مع العالم الآخر أو يتداخلان أو ينفصلان لحظيا فى كثير من الأحيان، سنجد أن فريق العمل مع عالم البشر لم يكن متفوقا بما يكفى، بل كان يؤدى واجبه الكثير من اللحظات الإنسانية المشحونة فى العمل على بساطتها. لن نستطيع تحليل أركان مشهد بعينه لنحلله أو اختيار دلالات لحظة ما مرئية وسمعية، حيث وضح تفوق تعامل المخرج أو ربما اهتمامه أكثر بالمشاهد التى تجسد العالم التحتى. فى الوقت نفسه نجد تداخلا بين مستوى الحديث بين البشر بالصيغة المعتادة فى ظل معاناة الحوار من تقليدية المفردات والمعانى، بينما الديالوجوات والمونولوجات بين الحيوانات التى لا يسمعها البشر مطلقا أكثر عمقا ومرحا ودقة فى تحديد اللفظ المختار. كما حرص المخرج على الإبقاء على المفارقة الكوميدية المتولدة دائما من اختلاف لغة المنتسبين إلى العالمين المختلفين، خاصة فى المشاهد التى تجمع بينهما مجسدة التوحد أو التناقض أو تبادل وجهات النظر، بمنطق أن اختلاف الرأى فى سماء العالم المتسامح فقط لا يفسد للود قضية..

من الطبيعى حصول الفيلم حصول الفيلم على نجمتين ونصف فقط، وذلك لامتلائه بمنحنيات الضعف التى أدت إلى ظهور فيلم هادىء يخلو من الإثارة إلى حد ما متباطىء فى بعض الأحيان. برغم كافة الأبعاد الإنسانية التى قدمناها فى قراءتنا التحليلية،فإن معظمها لم يتعد كونه فكرة أساسية متطورة بعض الشىء، لكنها تعانى من القصور الدرامى وضعف تصميم المشاهد على مستوى الورق المكتوب أو على مستوى تكوينات الكادر السينمائى، بعدما تعامل المخرج معها بطريقة مدرسية آلية تنفذ بمنطق الحرص على ألا يكون هناك خطأ، لكن ليس بمنطق الإصرار على الإبداع. كما عانى السيناريو والإخراج من الخيال المحدود أو الخائف من التحرر، بالإضافة إلى الحيرة بين التعامل مع فيلم درامى طويل أو فيلم للرسوم المتحركة، أو بمعنى أدق التشتت والارتباك بشكل ما بين الحلول الإبداعية المتمردة على التقليدية المسموح بها فى أفلام الرسوم المتحركة، واستاتيكية حلول الأفلام الدرامية الطويلة مقارنة بسحر الرسوم المتحركة وملعبها الدرامى البصرى المنفتح على مصراعيه. برغم تعدد الشخصيات والأكوان المختلفة،فإن الفيلم أصر على الانغلاق على عالم البطل وحده أكثر من اللازم، حتى أننا لم نعرف عن البطلة نفسها شيئا. كما أن كافة المعلومات التى عرفناها

عن البطل انتهت كلها دفعة واحدة فى بدايات الفيلم، ولم يعد هناك الجديد المنتظر الذى يتشوق فضولنا للتعرف عليه. بالتالى تعامل المخرج مع بطلى الفيلم رغم الاختلاف الظاهرى بسطحية دون التعمق داخلهما، أيضا فقد الفيلم رغبته واهتمامه بتوظيف الشخصيات المساعدة حول البطلين أو حول جارفيلد، مثل مساعد مقدم البرامج الطيب مثلا، وأصبح وجودهم من باب الزوائد المتسلقة ليجد الممثل من يكلمه فى المشهد حتى نسمع صوته.. برغم أننا فى عالم سحرى على الأقل الخاص بالرسوم المتحركة، فإن الفيلم غرق فى قولبة تصميم وتوظيف ديكورات منزل البطل أو أى مكان آخر، وهو ما ينطبق أيضا على تصميم الملابس التى لم تستلفت النظر لا من قريب ولا من بعيد على مستوى أفلام الرسوم المتحركة أو الروائية الطويلة المعتادة. كما أن منهج المزج بين عالم الممثل البشرى والرسوم المتحركة يتطلب تدريبات مايم وقدرة إضافية خاصة على تنشيط الخيال لدى الممثلين، كى يتعاملوا مع الهواء والوهم الجميل، وكأنه كائن حقيقى أمامهم مثله مثل غيرهم. لكن هذا لم يحدث بالقدر الكافى؛ فوجدنا الممثل بريكن ماير مثلا يوهمنا أنه يمسك بالقط الناعم السمين جارفيلد بين أحضانه، مع ذلك يفرد كل أصابعه وكل كف يده بتوتر دلالة على أنه بالفعل لا يمسك شيئا بين يده لا قط سمين ولا غيره.. من هنا تراجع الفيلم تدريجيا وانفصلت قنوات الاستقبال بشكل ما عن الصورة أمامنا، وكأن هناك من يروى حدوتة لطفل لم تكن مثيرة ومشوقة بما يكفى لمصاحبة خياله؛ فهجرها فى منتصف الطريق دون أدنى شعور بالذنب يؤرقه؛ لأنه ليس المخطىء.. عندما يكون منتهى طموح العمل الفنى البيات الشتوى فى المنطقة المتوسطة، ستكون النتيجة بالتأكيد التراجع إلى المنطقة الخلفية الأقل التى يزول تأثيرها سريعا داخل المتلقى الطامع فى المتعة الملموسة المحسوسة كلها، الذى لا يكتفى برائحة المتعة من بعيد لبعيد.. (٣٩٨)

"فهرنهايت ١١ سبتمبر/Fahrenheit 9/11"

سخرية مريرة تفضح سياسة البهلوانات الكبار

"يا هذا.. تكلم حتى أعرفك"حكمة قديمة بليغة قالها سقراط حكيم الكلام وفيلسوف الشوارع الذى استقى الحكمة من الناس فى الأسواق وفى كل مكان، حتى وصل إلى مرتبة رفيعة من العلم والحكمة، رغم أن الإمبراطورية الإغريقية كافأته فى النهاية بالحكم عليه بشرب السم بيده عقابا له على إفساد عقول البشر..

لكن ليس المهم أن نسمع من هنا لتخرج الكلمات من جانب آخر، لكن العبرة فى عملية التلقى بشكل إبداعى يستقبل ليعيد الإرسال من جديد طبقا لبلورة أفكار كل إنسان؛ حتى لا يسمح للطرف الآخر بالضحك عليه أو التفوه بأى كلمات من باب تأدية الواجب ليس إلا.. هذا التلقى المبدع لا ينشأ إلا من عقل مفكر وذهن مرتب وشخص يعرف ما يريد بالضبط من أعمق نقطة، دون أن يشغل نفسه بالتهليل الأبله والصراخ الذى يضيع الوقت والعمر ويفضى إلى لا شىء..

هذه هى أهم مواصفات المخرج الأمريكى مايكل مور مخرج الفيلم التسجيلى الشهير "فهرنهايت ١١ سبتمبر/Fahrenheit 9/11" إنتاج عام ٢٠٠٤، والتى سارت بشكل قوى مع أساس موهبة فنية واضحة وخبرة حياتية كبيرة وتواضع إنسانى تجلى كثيرا، كما سنرى فى هذا الفيلم الذى أمتع المتفرجين فكريا وبصريا فى كل أنحاء العالم.. لم يقم مور بإنارة بصر المتلقى فقط من الناحية السينمائية، لكنه سلط عددا وفيرا من المصابيح الكهربائية على بصيرته وعقله لإنارة مناطق الوعى داخله، وطرح العديد من علامات الاستفهام والتعجب التى تحتاج إلى جهد حقيقى لإعادة إنتاجها، ليس فقط على مستوى المجتمع الأمريكى، بل على مستوى الخريطة العالمية ككل خاصة أن المجتمعات تتشابه ومشاكل الشعوب لها من الأرضية المشتركة ما يكفل التجاوب الواضح من متفرجى هذا العمل. ناهيك عن أن السياسة الأمريكية تخص الآن كل سكان العالم من كل الجنسيات والثقافات؛ لأنها تؤثر هنا وهناك بشكل مباشر وغير مباشر، من أول محو الهوية الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والإبداعية بكل الطرق والدرجات حتى وصلت إلى درجة الاحتلال الصريح للعراق.. لكن يبقى الفارق الواضح بين سياسة الولايات المتحدة الأمريكية القمعية وقراراتها المتخبطة، بأوامر من الرئيس جورج بوش الابن التى تراعى مصالح أفراد بعينهم فقط، والمواطن الأمريكى العادى المخدوع إما لأنه لا يعرف ماذا يدور فى كواليس البيت الأبيض، وإما لأنه لا يسأل بمنطق أن الأمر لا يخصه أو أنه لا يوجد ما يهم خارج جدران دولته العظيمة. لكن منذ أحداث ١١ سبتمبر وتحرك القوات الأمريكية للبحث عن عفريت العلبة الخفى أسامة بن لادن فى قلب الجبال المتوحشة بأفغانستان ثم الاحتلال الأمريكى السافر للعراق، بدعوى تخليص العالم من مخازن سلاحها النووى الذرى المدمر وانتشال شعبها من أسر معتقلات صدام حسين، أصبح العالم كله فريسة ضخمة لها رؤوس عديدة داخل شبكة صياد واحد فقط لا غير يتحكم فى مصير الجميع، بصفته الآمر الناهى على سطح الكرة الأرضية الذى لا يتسع لطموحاته العظيمة.. لهذا كان بديهيا أن تثمر هذه الرؤية الفكرية والفلسفة السينمائية التى قدمها المخرج الأمريكى مايكل مور فى فيلمه "فهرنهايت ١١ سبتمبر" انقلابا على كافة المستويات، ولأول مرة يمنح مهرجان كان السينمائى الدولى فى دورته السابقة جائزته الكبرى السعفة الذهبية لفيلم تسجيلى، رغم الآراء التى أكدت أنها جائزة سياسية بحتة بالدرجة الأولى لخلخلة السياسة الأمريكية لصالح السياسة الفرنسية. كما لاقى هذا الفيلم أيضا رواجا فى السوق السينمائية العربية رغم منع بعض الدول لعرضه، بالإضافة إلى عرضه فى مصر عرضا تجاريا رغم قلة عدد دور العرض التى تستضيفه، والحقيقة أنه كان يستحق تخطيطا أوسع من ناحية العرض وانتشار الدعاية..

قلنا إن الفيلم يفضح السياسة الأمريكية داخليا وخارجيا دون انفصال بالطبع، وليس أصدق على ذلك من ان اسمه يتضمن "الفهرنهايت" وهى علامة درجة حرارة تساوى مائتين وثلاثة وسبعين مرة من درجة الحرارة العادية. وهو ما يعنى ببساطة فى أطروحة مايكل مور السينمائية واقترانها بأحداث ١١ سبتمبر الشهيرة أن هذا الحادث الأليم كان القشة التى مزقت ظهر البعير، وبعدها ارتفعت درجة الغليان الكبرى داخل الشعب الأمريكى، الذى لا يغفو كله فى نومة أبدية بدليل وجود فنان واع مدرك جيدا لما يحدث حوله بهذا الشكل. انتهج

المخرج والسيناريست مايكل مور فى هذا الفيلم الذى يستغرق زمن عرضه على الشاشة مائة وستة وعشرين دقيقة لغة الكوميديا السوداء، التى وظفها كوسيلة وليس كهدف ليضرب قاعدة كل الأهداف مرة واحدة بصواريخ فنية أرض جو تعرف ماذا تريد أن تقول بالضبط. بدأت مراسم السخرية المريرة منذ تترات الفيلم والمعلومات المقدمة عنه بطرح اسم جورج بوش الابن بوصفه البطل، وهى معلومة صحيحة على المستوى الدرامى؛ لأنه مركز كل الأحداث والحبكة الدرامية التى يطرحها مور للمناقشة. وقد استعان السيناريست والمخرج بالعديد من اللقطات الأرشيفية فى هذا العمل الشاق، الذى تصدى لإنتاجه بكل جرأة مايكل مور نفسه (١٩٥٤ -)، بالاشتراك مع جيم كزارنيكى وكاثلين جلين وجيف جيبس، والأخير هو الذى قام بوضع موسيقى الفيلم. وقد شارك فى الإنتاج أيضا كيرت إنجفير، بالإضافة إلى دوره كمونتير الفيلم بالاشتراك مع زميليه تى. وودى رتشمان وكريستوفر سيوارد. على ذكر المونتاج فقد لعب بالفعل دورا شديد الحيوية، ليس فقط فى سياق توليفة الكوميديا السوداء التى انتهجها طبقا لمنظومة المخرج مايكل مور، لكن أيضا للتنوع الشديد فى وسيلة وتوقيت القطع بين كل لقطة وأخرى فى هذا الفيلم الطويل وتسكين صلتها المنطقية بما قبلها وبعدها. مع براعة ودقة المزج بين اللقطات الأرشيفية واللقاءات مع ضيوف الفيلم والاستعانة ببعض مواد السينما العالمية، واختيار متى وكيف وأين ولماذا يظهر مايكل مور بشخصه ومتى يختفى. متى يتدخل تعليق الفيلم الممتع للغاية ومتى يترك للمشاهد الفرصة، ليتأمل الصورة مستكينا سواء دس الموسيقى المؤثرة لترافقه فى هذه اللحظات، أو تركه وحيدا محترما حاجته للحظة صمت يلملم فيها شتات نفسه ولو قليلا، من هول صدمات الحقائق السوداء التى تهدر كالفيضان فى وجهه بلا رحمة، لكنها الحقيقة أو الحقائق الصريحة على أى حال..
نلاحظ أن السخرية اللاذعة والتهكم على أحوال المجتمع الأمريكى بدأ منذ اختيار آفيش الفيلم، الذى يجسد لنا مايكل مور بوجهه المبتسم وعينيه الذكية وهو يصطحب الرئيس الأمريكى جورج بوش الابن من يديه، وكأنهما صحبة متفقة مدهشة لا مثيل لها. لكن الحقيقة أن الدهشة تتجلى أكثر من حالة التناقض اللانهائية بينهما، التى يوضحها السيناريست والمخرج عندما خصص الجزء الأول من فيلمه إذا جاز التقسيم زمنيا، لبحث منشأ العلاقات الغريبة والمشاريع المثيرة والعمليات المريبة بين أفراد عائلة الرئيس جورج بوش الابن ومن قبله والده، وأصدقائه من كل عائلة أسامة بن لادن ومؤيديه وكل من يسانده. ثم فضح هذه العلاقات الغريبة التى بدأت منذ شباب الرئيس الأمريكى الحالى ومشروعاته فى شركات البترول، وأصدقائه الذين ساهموا معه فى تسهيلات سحرية لم يسبق لها مثيل، وهم الذين تحتلون الآن مناصب سياسية ودبلوماسية رفيعة على مستوى المجتمع الأمريكى والعالم أجمع ممثلين لوطنهم الأم. لكن سخرية المخرج مايكل مور تركزت فى امتلاكه مادة ثرية جدا كثيرة جدا كما يتضح، ثم أسلوب طرح أوراقه على المنضدة ليحقق أهدافه محافظا على نفس أسلوب الكوميديا السوداء دون أن يفقده أبدا، رغم الأحزان المستشرية بعمق فى كل أنحاء العمل. على سبيل المثال نجده يقدم لنا معلومة حقيقة عن موقف جورج بوش الابن من العسكرية وإعفائه من الخدمة أو تهربه أو تهريبه مع أحد أصدقائه، مدعما بصورة من المستندات تحتل الشاشة كلها، بعدها يتوجه مور فورا إلى

الاتجاه العكسى الساخر ويستكمل تقديم بقية الحقائق بالمقلوب، ثم يتوقف أمام الرجل الأمريكى الذى احتل منصب كذا يوما ما وفعل كذا وكذا لصالح الدولة كما يوهمون الجميع. لكن هل تعرفون من هو هذا الرجل؟؟ إنه هو نفسه صديق بوش منذ أعوام طويلة جدا الذى رافقه فى مهمة التخلص من التجنيد.. بهذه الطريقة انتزع المخرج مايكل مور آهات ودهشة الجمهور الذى تعالت أصواته حولنا مرات كثيرة جدا، تأكيدا لنجاحه فى تحقيق الدهشة الإيجابية الناتجة عن صدمة بل صدمات مكاشفة الحقائق وفضح المسكوت عنه. كما أن هذا الأسلوب الكاريكاتيرى المبالغ فى التعليق الكوميدى بعيدا عن الصراخ والتشويش أو التباهى بكشف المعلومة، إضافة إلى انتظام أسلوب توجيه السؤال إلى المتلقى أو السؤال الذاتى من المعلق إلى نفسه جاء ودودا، كمن يدردش مع نفسه فى جلسة صريحة قريبة جدا من النفس. لهذا أصبح الفيلم يتراوح بين الديالوج مع صديق قديم موثوق به تعرفه منذ زمن، ومونولوج داخلى يهمس به الإنسان مع نفسه ويحكى حقائق كانت غائبة أو تائهة منه ويفكر مع نفسه بصوت مسموع من الألف إلى الياء. بهذا المنطق المتواضع مدروس فى أسلوب السرد والحكى، نجح مور فى حث المتلقى على مشاركته فى بناء هذا الفيلم كشريك مبدع؛ فكان يسأل ويبحث ويجيب ويندهش ويصدم ويختل توازنه ويضحك بمرارة ويربط ويذكر ويفكر ويتأمل مع المتلقى، مما أثمر حالة من التوحد والمصداقية والتفاعل الإيجابى مع هذا الفيلم المحايد الموضوعى بالفعل..

ننتقل إلى الجزء الثانى من العمل لنجد مايكل مور يأخذ بيدى المتلقى، ويفتش معه عن الجيوب الداخلية للمجتمع الأمريكى، ويتوقف مثلا أمام الغزو الوهمى لأفغانستان ثم الغزو الوهمى للعراق فقط، بسبب الطمع فى آبار البترول العامرة ليس إلا. مع استعراض نماذج من المجتمع الأمريكى البسيط كأفراد بين عساكر محطمة فى الجبهة لا تعرف ماذا أتى بها إلى هنا، وضابط أمريكى داخل وطنه يرفض الرجوع إلى العراق مرة أخرى؛ لأنه قرر ألا يشارك فى قتل مدنيين أبرياء مرة أخرى مهما حدث. ولا ننسى الإصغاء لمدة طويلة جدا لذكريات أو بمعنى أدق مواجع أم وأب مكروبين ومفجوعين فى وفاة ابنهما العسكرى ضمن قواد الجيش الأمريكى فى العراق، ولا يجدان من يسألانه عن ابنهما مثلهما مثل غيرهما، وحولهما كل العائلة صغيرها وكبيرها يبكون بذهول فى صمت بدموعهم الخارجية والداخلية. ثم يستعرض مايكل مور نماذج أخرى من المجتمع الأمريكى داخل مدن وبلدات فقيرة جدا تعانى البطالة الخانقة والفقر الشديد، وبالنسبة لهم لا منفذ إلا اللجوء إلى العسكرية ليجدوا قوت يومهم. فكما أوهم الضابطان الأمريكيان الشباب علانية أمامنا وغسلا عقولهم أن المستقبل والشرف وكل ما تحلم به من أمجاد وطنية واجتماعية واقتصادية ورياضية ستجده فى الجيش الأمريكى، ليذكروننا بأحداث الفيلم الأمريكى الشهير "صائد الفراشات" وبطله القاتل المريض نفسيا الذى يتصيد الفتيات لتعذيبهن ثم قتلهن بمنتهى القسوة والوحشية،مع أن مظهره لا يدل على ذلك أبدا.. برغم امتلاء الفيلم بالكثير جدا من الحقائق والأحداث الداخلية والخارجية لأمريكا باعتبارها شبكة عنكبوتية واحدة، فإننا سنتوقف بالتحديد أمام جزءً صغير حيوى يخص اختفاء أسماء أولاد أعضاء الكونجرس الأمريكى تماما من قوائم الجيش الأمريكى، وأيضا إصدار الكونجرس قوانين عظيمة مؤثرة دون أن يتطوع أحد لا بدراستها بل بقراءتها أصلا؛

لأنه ليس هناك وقت لذلك كما صرح أحد المسئولين الكبار صراحة.. هنا نتذكر الفيلم الأمريكى الكوميدى "انتقام شقراء Legally Blonde 2/٢" ٢٠٠٣ إخراج تشارلز هرمان – ورمفيلد، الذى تناول قصة شابة جميلة تبحث عن نفسها فى عالم المحاماة، وساقها القدر لتدخل كواليس لعبة صياغة القوانين داخل الكونجرس الأمريكى فقط من أجل كلبها العزيز.. عندما قدمنا قراءة تحليلية لهذا الفيلم على نفس هذه الصفحات بعد عرضه بالقاهرة، ذكرنا أن هذا الفيلم مخادع وفسرنا كيف أنه ليس عملا خفيفا كما يدعى، لكنه جرىء ماكر يختبىء وراء الضحكات ليطرح قضية هامة فقط بلغة كوميدية تنفذ إلى جميع مستويات التلقى. وقد اتضح الخطاب الفكرى للفيلم عندما فشلت مجهودات لبطلة الفيلم المثالية جدا فى تمرير هذا القانون البسيط، إلا بعد استمالتها عضو هيئة المنصة المالكة القرار لعلمها بعشقه كلبه العزيز، بالتالى سيشاركها نفس همومها. وبعد اكتشافها أن السيدة عضو الكونجرس التى استقدمتها بنفسها فى الأساس هى نفسها التى تقف ضدها سرا لتمرير قانون آخر، وجدت أن الوحيدة التى تساندها هى زميلتها السمراء المتعاطفة مع مثاليتها رغم كل شىء؛ لأنها تذكرها بنفسها قبل فهم اللعبة يوم كانت تتشعلق وراء حبال العدالة الدائبة.. بالفعل مرر الكونجرس القانون بعد تهديد زميلتها للسيدة عضو الكونجرس بشرائط تسجل اعترافاتها، وظلت تهددها وتسكتها حتى مرت الأمور بسلام لصالح الكلاب المتضررة، فما بالك لو كان الهدف استصدار قوانين لصالح الشعوب المتضررة أيضا!!

تذكرنا سخرية " فهرنهايت ١١ سبتمبر " الموجعة جدا مؤكدة أننا دمية غافلة بين أصابع كبار البهلوانات، بنكتة سياسية مريرة انتشرت باللغة الإنجليزية طويلا على شبكة الإنترنت، وذلك بعد أحداث ١١ سبتمبر وزحف القوات الأمريكية نحو أفغانستان ومكوثها هناك شهورا طويلة تائهة بين الجبال بلا جدوى. والغريب أن هذه النكتة بالذات لاقت رواجا رهيبا ونجاحا ساحقا على كافة المستويات، لدرجة أنها كانت تصلنا مثلا عدة مرات من عناوين نعرفها ولا نعرفها، كدعوة للمشاركة فى الضحك وكشف الواقع المرير وكذبة أمريكا الديموقراطية الحرة.. نلاحظ أولا أن النكتة تدور حول زيارة بوش لإحدى مدارس الأطفال الأمريكية، فى دلالة مباشرة وصريحة لأحداث زيارة الرئيس الأمريكى لإحدى مداس الأطفال الأمريكية بالفعل أثناء هجوم ١١ سبتمبر، وهى الواقعة التى يعرفها العالم ولعب عليها مور فى فيلمه الجرىء حتى اعتصر رحيقها..

"يوما ما قام الرئيس الأمريكى جورج بوش الابن بزيارة إحدى مدارس الأطفال الأمريكية زيارة مفاجئة، ودخل بهيلمانه أحد فصول أطفال المرحلة الابتدائية. أبدى بوش سعادته البالغة بالجيل الجديد من أبناء المجتمع الأمريكى الديموقراطى الحر، وتأكيدا على ذلك قال بوش بابتسامته البشوشة:

- أبنائى الأعزاء.. بما أننا فى بلد ديموقراطى يؤكد حرية الإنسان فى كل شىء، أنا على أتم استعداد للإجابة على أى سؤال يخطر على بالكم دون أدنى خجل أو إحراج. هنا وقف طفل صغير يبلغ من العمر سبع سنوات، وبمنتهى الثقة سأل الرئيس الأمريكى..

- سيادة الرئيس.. اسمى جون وعندى ثلاثة أسئلة تحيرنى، أرجو أن تجيبنى عليها..

أولا- لماذا أهملت المعلومات التى حذرتك من احتمال وقوع هجوم إرهابى مباشر على أمريكا؟

ثانيا- لماذا أرسلت قوات الجيش الأمريكى إلى أفغانستان بحثا عن أسامة بن لادن، علما بأنك وعائلتك تعرفون مكانه جيدا ولكم مشروعات مشتركة معه داخل وخارج أمريكا؟؟

ثالثا- لماذا ارتفعت نسبة البطالة فى المجتمع الأمريكى وبلغ الفقر معدلا رهيبا غير مسبوق؟؟؟

الحقيقة كان الرئيس بوش الابن على وشك الإجابة على كل الأسئلة بصدر رحب، لولا أن جرس المدرسة ضرب وانتهت الحصة.. هكذا خرج الرئيس بهيلمانه وعاد يدخل نفس الفصل فى الحصة التالية بنفس الابتسامة البشوشة، وأعاد عليهم نفس الطلب بنفس سعة الصدر. هنا وقف طفل صغير يبلغ من العمر سبع سنوات وبمنتهى الثقة سأل الرئيس الأمريكى..

- سيادة الرئيس.. اسمى توماس وعندى خمسة أسئلة تحيرنى، أرجو أن تجيبنى عليها..

أولا- لماذا أهملت المعلومات التى حذرتك من احتمال وقوع هجوم إرهابى مباشر على أمريكا؟

ثانيا- لماذا أرسلت قوات الجيش الأمريكى إلى أفغانستان بحثا عن أسامة بن لادن، علما بأنك وعائلتك تعرفون مكانه جيدا ولكم مشروعات مشتركة معه داخل وخارج أمريكا؟؟

ثالثا- لماذا ارتفعت نسبة البطالة فى المجتمع الأمريكى وبلغ الفقر معدلا رهيبا غير مسبوق؟؟؟

رابعا- لماذا ضرب جرس الحصة السابقة مبكرا عن موعده فى سابقة لم تحدث أبدا فى المدرسة قبل اليوم؟؟؟؟

خامسا- سيادة الرئيس.. أين اختفى زميلى جون؟؟؟؟؟!!!!! (٣٩٩)

"رأس فى السحاب/Head In The Clouds"

كوميديا عاطفية تفتش عن الكنز المفقود

تعد كوميديا الشخصية وكوميديا الموقف من أفضل الوسائل فى سبيل العودة إلى زمن الطفولة وعهد البراءة.الضحك دائما هو المنفذ الوحيد للإفراج عن مخاوفنا؛ لأنه يمنحنا الفرصة الحقيقية للتعبير عن أنفسنا، ومعه نجتاز كل عقبات قوالب الحياة الجامدة والأوهام التى تعشش فى رؤوسنا بلا طائل.. هذه الكلمات

هى التى عبر بها المخرج والسيناريست اليونانى نيكولاس سبانوس عن وجهة نظره فى الفن عامة، وفى إصراره على تقديم الأفلام الكوميدية بصفة خاصة لإعادة اكتشاف الوعى وإعادة تشكيل صياغة النفس والحياة. وقد حاول المخرج تطبيق وجهة نظره فعليا من خلال أول أفلامه الروائية "رأس فى السحاب/ Head In The Clouds" إنتاج عام ٢٠٠٢، حيث يستغرق زمن عرض الفيلم على الشاشة اثنتين وتسعين دقيقة، يطرح المخرج والسيناريست فى هذا العمل مجموعة من العلاقات العاطفية المبتورة التى اعتادت أن تولد لتموت فى نفس اللحظة؛ لأنها لا تقوم على ساس قوى من الحب الصادق، وفى النهاية لا يتعدى وجودها مجرد نزوة عابرة ورغبة جامحة تنطفىء بمجرد تحقيقها لتخفى وراءها رماد من الذكريات الحزينة وسوء التفاهم بين كافة الأطراف، الذين يجربون إقامة العلاقات فيما بينهم فيما يشبه الدائرة المغلقة. والنتيجة دائما العودة إلى نقطة الصفر محملين بأعباء وهموم متزايدة رغم الكوميديا الطاغية على ظاهر الأحداث..

محور هذه الدائرة الدرامية المشتتة هو الشاب ديموثينيس أو ديموس كما ينادونه الذى يصنع الصنادل خصيصا للسائحين، مركزا ومكثفا كل جهده وعمله فى المتجر الذى تملكه عمته. يمتلك ديموس وجهة نظر خصة فى الحياة ومواصفات تجعله بطلال للكثير من المواقف وفتى أحلام العديد من الفتيات، فهو وسيم طموح ينقاد وراء عواطفه ورغباته بكل جون دون الالتفات لأى حسابات عقلية على الأطلاق، لهذا قرر ترك كل أنحاء أثينا وقرر اصطياد السمك الذهبى الممنوع صيده أصلا بحكم القانون؛ لأنه من وجهة نظره يسبح فى المكان الخاطىء الذى لا يليق به، بالتالى لابد من نقله إلى المكان الصحيح.. وظف الفيلم هذا الحادث للدلالة على مكونات شخصية ديموس الدرامية من ناحية، وأيضا ليكون طرف الخيط الرفيع الذى سيصل به وبالمتلقى إلى بطل الفيلم الآخر بمنطقية. عندما ألقى اثنن من رجال الشرطة القبض على ديموس للتحقيق معه ولم يستطيعا تفهم وجهة نظره الجمالية فى الحياة، ساقته هذه الواقعة للتعرف على مفتش الشرطة سبيروس بيرس الذى تخطى مرحلة منتصف العمر بقليل، وتولدت بينهما أواصر صداقة قوية من نوع خاص جدا.. لقد وقع الاثنان فى نفس مأزق الإغراق فى علاقات عاطفية متقطعة مبتورة من هنا إلى هناك. وركز الفيلم بالتحديد على الفتاتين الجميلتين كاترينا ورولا الصديقتين سابقا والغريمتين حاليا.. الاثنتان تحبان ديموس من وجهة نظرهما وتقيمان علاقة معه، لكن ديموس الذى هجر كاترينا فى البداية وأقام علاقة بديلة مع رولا أصبح على وشك أن يهجر الثانية هى الأخرى، بعدما بعث له القدر بابنة زوجة أبيه الأمريكية التى وقع فى غرامها. على الجانب الآخر فى دائرة الصراع الدرامى المتداخل نجد أن مفتش البوليس سبيروس أصبح يقضى معظم أوقاته فى بيت صديقه الشاب الجديد ديموس، مما نتج عنه إهمال زوجته وحياته الأسرية وأيضا واجباته العملية ومهنته كرجل بوليس مسئول. فما كان من زوجة المفتش المخضرمة التى انتابها قلق شديد على زوجها لغيابه المستمر إلا أن طلبت من أحد رجال البوليس بصفته واحدا من أصدقاء العائلة ويعمل تحت رئاسة زوجها بمراقبته بدقة ونقل تحركاته لها أولا بأول. وقد أثمر هذا الحصار المفروض، ونجح رجل البوليس فى ضبط رئيسه الهارب من أسر أسرته؛ فأخطر زوجته بالأنباء المؤسفة، وقررت هى بدورها طرد زوجها الطائش من البيت شر طردة.. نعود مرة أخرى إلى دائرة

الصراع الدرامى التى تتمركز حول الشاب الوسيم ديموس الذى لا يبحث عن الحب مع فتاة أخرى فقط، بل اتضح أنه يعانى معاناة أصيلة وقديمة من الحرمان العاطفى منذ الصغر عندما تربى يتيما جبرا واختيارا.. فقد فارقت والدته الحياة وهو صغير كما تركه والده مع عمته التى تولت تربيته ورعايته، وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية دون أن يلتفت وراءه أو يسأل عن شقيقته وابنه سنوات طويلة جدا. لهذا كان من البديهى أن يظهر الابن ديموس عدم تسامحه مع والده القاسى من داخله، ويجافى الأب العائد إلى اليونان فجأة مع عروسه الأمريكية الجديدة وابنتها الشابة جيسى لإقامة مراسم الزواج فى وطنه. لكن الأمور تطورت ووظف الفيلم هذه العودة المفاجئة ليقع ديموس فى العلاقة الغرامية الثالثة، بعدما انقلبت علاقته العرضية مع جيسى إلى قصة حب جارفة. لكن لسوء حظهما وصل الشاب الأمريكى خطيب الفتاة فجأة ليكتشف هذه العلاقة وتنقلب الدنيا رأسا على عقب فى كل اتجاه، خاصة عندما تقرر رولا فى نفس الوقت فراق مفتش البوليس هى الأخرى، لتبدأ علاقة عابرة أخرى مع ميكانيكى دراجات صديق ديموس القريب.

هكذا نرى أن السيناريست والمخرج طرح مجموعة من العلاقات المفككة التى تفتقد البناء النفسى العاطفى العقلى السليم، ليقدم استعارة مكثفة للمجتمع اليونانى ككل فى بحثه الدائم عن سعادته وهويته. وقع اختيار المخرج على لغة الكوميديا والاعتماد على كوميديا الموقف والمفارقات المتوالية الساخرة بصفة خاصة، ليقدم صورة نقدية خفيفة لإنسان العصر الحالى بإيقاع رشيق فى توليف المشاهد وداخل المشهد الواحد موظفا الموسيقى الخفيفة فى توقيتها بالتناسب مع شخصيات العمل. (٤٠٠)

"ياجودا فى السوبر ماركت/Jagoda In The Supermarket"

هجوم مسلح ساخر على أحوال المجتمع المتأمرك

أمر غريب ما يحدث فى هذا الوطن؟!! عبارة غريبة أطلقتها سيدة عجوز بمنتهى الحزن والتأثر بعدما نهرتها عاملة السوبر ماركت، وكل ما جنته السيدة أنها أرادت شراء حبات الفراولة الطازجة بعد انتهاء مواعيد العمل الرسمية بثوان معدودة لتصنع كيكة احتفالا بعيد ميلاد حفيدها العزيز..

كانت هذه هى نقطة الانطلاق الدرامية التى بنى عليها السيناريست المخرج دوسان ميليك أحداث الفيلم الصربى "ياجودا فى السوبر ماركت/ Jagoda In The Supermarket" ٢٠٠٣، وفيه يطرح نظرة نقدية حادة للمجتمع الصربى الحالى من خلال لغة الكوميديا السوداء التى يحتار معها المتلقى هل يضحك أثناء بكائه أم يبكى أثناء ضحكه؟!! فى هذا اليوم كانت الفتاة الشابة ياجودا فى عجلة شديدة من أمرها تترجى يوم العمل كى يمر سريعا؛ لأن عندها موعد غرامى فى المساء وتريد اللحاق به بأى شكل وبأى وسيلة، لهذا حاولت التخلص من السيدة العجوز بكل عنف ووقاحة لتلحق بحقها الطبيعى والبديهى فى الحياة. لكن يبدو

أن القدر كان يرتب للفتاة الطيبة ياجودا موعدا غراميا آخر فى نفس السوبر ماركت الذى تعمل به، مع التخلى الحبيب السلمى ودفع مهاجم مسلح بدلا منه يعلن سطوته على الجميع بالمدفع الرشاش.. وبدلا من قضاء السهرة على أضواء الشموع والموسيقى الهادئة، قضت ليلة غريبة جدا وطويلة جدا بين أضواء نيران طلقات المدفع وأنوار أضواء سيارات البوليس ونغمات سيارات القوات الخاصة، حتى استقر الأمر فى النهاية إلى الغرق بين ظل الليل الحالك من كل جانب. كل ما حدث أن ياجودا صدمت مثلها مثل غيرها برجل مسلح ملثم يقتحم السوبر ماركت الأمريكى الذى تعمل به، لتقع هى وبعض العاملين معها وصاحبة السوبر ماركت وبعض الزبائن الذين لم يستطيعوا الفرار فى أسر هذا المجرم الخطير، وتتطور المسألة لتصبح قضية عامة يتابعها الجمهور المحتشد حول مكان الحادث وتلاحقها عدسات التليفزيون طوال الليل حتى نهار اليوم التالى. على مر الأحداث سنتأكد أن الفتاة ياجودا تتمتع بالفعل بقلب طيب وعقلية ذكية وروح مرحة، لكنها أخطأت دون قصد عندما صبت غضبها المكبوت من الحياة على السيدة العجوز دون سبب. يبدو أن الغضب المكبوت أصبح بركانا فوارا وواقعا يهدد المجتمع الصربى كله، ومعظمهم لا يدرى ماذا يفعل أمام الغزو الأمريكى الذى يجتاح وطنهم ويجرف تربة هويتهم ويقتلع جذور وجودهم بكل عنف، مختبئا تحت قناع براق من البضائع والديكورات المبهرة والدعوة إلى الرفاهية والاستمتاع بالحياة استمتاعا مدفوع الأجر. غزو اقتصادى واحتلال فكرى يتحد مع أخطار العولمة ضد المجتمع الصربى مثله مثل غيره من المجتمعات، حتى رجال البوليس يتعاركون ويتخبطون بين معاملة شعبهم ومواطنيهم بالسياسة والرأفة؛ لأنهم فى النهاية بشر مثلهم، أم بالعنف والقهر؛ لأن الشعوب لا تروض إلا بالقوة والقهر والصراخ. نجح المخرج والسيناريست فى تقلب أوراق المجتمع الصربى بهدوء ظاهرى بتقديم رؤية فكرية ساخرة واقعية تدرك جيدا ما يحدث حولها، تستقرىء الواقع وتستشرف المستقبل القاتم الكتيب، لولا اتحاد أبناء المجتمع الواحد بالتكاليف والحب مهما حدث،خاصة عندما يستوعبون محنة بعضهم البعض والأزمات التى تخلخل روحهم من أساسها.. كان كل أمل السيدة العجوز صنع كيكة احتفالا بحفيدها الذى تحبه من كل قلبها، كان كل أمل ياجودا العثور على رجل تحبه ويحبها والاستمتاع بشبابها وممارسة أنوثتها، وكان كل أمل الإرهابى الشاب احترام المجتمع لجدته الطيبة بالقدر الكافى، بعدما يئس من تقدير طنه له هو شخصيا، وهو الخبير المحنك فى العسكرية الذى دافع عن بلاده بكل أمانة وشجاعة، مع ذلك لم يتذكره أحد وعاملوه ككم مهمل أدى مهمته وانتهت صلاحيته.. أحلام بديهية وآمال طبيعية جدا أقل من الحد الأدنى لمتطلبات البشر، رغم ذلك فهى تبدو شبه مستحيلة حتى إشعار آخر. بالفعل اجتاز المخرج وفريق عمله اختبارا فنيا بسبب حصار معظم مشاهد الفيلم بين أركان السوبر ماركت فى مشاهده الداخلية، وبين بقعة ضيقة من الشارع تجسد واقع الشرطة وسلطة المجتمع الصربى فى مشاهده الخارجية. مع ذلك لم يتسلل الملل إلى متن العمل فكريا أو بصريا، خاصة فى ظل المرونة والرشاقة اللتين تعامل بها فريق العمل خلف الكاميرا مع الكادرات، رغم آليات التكرار الظاهرى وضيق المنظور المفروض عليهم. (٤٠١)

"لا توجد مشكلة/Nema Problema"

فتش عن الحقيقة بين حطام الكذب؟!!

الحقيقة دائما هى أولى ضحايا الحرب تضيع وتذوب وتستبدل وتندثر وتتلاشى لا يعرف مصيرها أحد وكأنها لم تكن، وكأنه لا توجد أى مشكلة من أصله.. رؤية سياسية إنسانية يطرحهما من وجهة نظره الفيلم الإيطالى "لا توجد مشكلة/Nema Problema" ٢٠٠٤ إنتاج وإخراج جيانكارلو بوتشى، الذى شارك فى كتابة القصة مع لويجى ريفا بينما شارك الاثنان فى كتابة السيناريو أيضا مع رتورو كورا..

إذا كانت الحرب أنواع ووراءها كم لانهائى من الدوافع والأهداف، فالحرب بين الدول مأساة والحرب الأهلية مأساة مختلفة تماما؛ لأن القاتل والضحية من عائلة واحدة، مما ينذر بخلل البنية التحتية للمجتمع تماما، ليبدأ الانهيار التام على كافة المستويات الاقتصادية والإنسانية والاجتماعية والسياسية.. هكذا كان الحال فى منطقة البلقان التى شهدت الصراع الدائر فى هذا الإطار المكثف، عندما انتظم العمل مجموعة من العلاقات الدرامية الفاعلة المترابطة بمنطق الشد والجذب داخل دائرة درامية ضيقة. فقد اجتمع دون اتفاق مسبق مجموعة من الأشخاص تقابلوا مصادفة، كل مهمتهم وأملهم البحث عن الحقيقة أيا كانت مسألة نسبية بشكل كبير لا تتعامل بمنطق الصح والخطأ خاصة فى وقت الحروب.. فى أحد المؤتمرات الصحافية العسكرية التى تزيف الحقائق كالمعتاد لتحقيق غرض انعقادها الوحيد، التقى المراسل الصحفى الحربى لورينزى (فنسنت ريوتا) مع المترجم ألدو بوهار (زان مارولت) وظلا سويا حتى نهاية الأحداث، هذا إذا كان هناك ما يسمى نهاية تقليدية كما نعرفها.. بعد عدة مواقف اتضح لنا أن هناك مساحة مشتركة كبيرة بين الرفيقين، وهو أن الاثنين أستاذان بارعان يتفننان فى صنع حبائل الأكاذيب على الهواء مباشرة دون تحضير سابق؛ لأن بوصلة تركيبتهما الذهنية موجهة طبيعي تجاه التلفيق واختلاق الأحداث الوهمية التى تحقق أغراضهما الشخصية فقط لا غير.كان كل هم المراسل الصحافى لورينزى الكشف عن الحقيقة المجهول وراء الكوماندور جاكو، الذى لا يعرف شخصيته أحد والمسئول الأول عن اختفاء قافلة اللاجئين السياسيين. أما المترجم ألدوبوهار فقد كان يبرر لنفسه التأليف الفورى للأحداث والتفسيرات ليحلل لنفسه كل ما يفعل، بدعوى المرور من كل مأزق صعب وراء الآخر وما أكثرهم.. لكن هاتين الشخصيتين لم تكن مساحات السواد تفصح عن نفسها داخلهم، إلا فى وجود نقيضين يحاولان التمسك باللون الأبيض رغم كل شىء ويسعيان إلى إظهار الحقائق،لكن من خلال وجهة نظرهما أيضا.. أثناء محاولة دخول مدينة فاكو تقابل لورينزى وألدو مع المراسل الصحافى الآخر ماكسيم (فابريزيو رونجيونى)، الذى مازال يتمسك بالمثاليات والمبادىء رغم كل شىء. وقد أبدى دهشته واستياءه صراحة من استمرار لورينزى إملاء جلايدته أمام الجميع ودون أدنى خجل أخبار كاذبة وحقائق وهمية وبطولاته المزعومة حتى يحافظ على سمعته المهنية. فى نفس الوقت لم يخف تعاطفه الواضح أيضا مع الفتاة الخائفة سانيا (لابينا

متيفسكا) التى ماطلت كثيرا فى ذكر الحقائق الكاذبة، وهى فى الواقع تبحث عن أقاربها الذين اختفوا فى ظروف غامضة كالعادة.. هكذا اكتمل الضلع الرابع فى مربع العلاقات الإنسانية الذين تقابلوا مصادفة واحدا ورء آخر، ليؤدوا واجبهم فى التوظيف الدرامى تجاه الأحداث من ناحية وتجاه بعضهم البعض من ناحية أخرى، وسط كل هذا الكم المخيف من الزيف والشكوك والدخان والحطام واكذب والمدافع والطلقات والقهر والمهانة والفقر وإذلال الآدمية، حاول المخرج قيادة كاميرات مدير التصوير ريناتو تافورى ومونتاج كليليو برنيفنتو وموسيقى توليو أركانجيلى والتى شارك فى تأليفها جيانكارلو أيضا، لتقديم رؤيته السيتاسية التى تدين مفهوم الحرب ونماذج الشخصيات السلبية، التى تتولد طبيعيا وسط هذه الأجواء القمعية السائدة، من خلال مشاهد هذا الفيلم القصير نوعا ما المنغلق على ذاته فى هذا العالم، الذى يلعب دور البطولة الزمنية والمكانية والنفسية رغم محدودية ميزانية الإنتاج، حافظ المخرج كثيرا على المشاهد التى تجمع بين مجموعة الأبطال الأربعة على مستوى فردى أو ثنائى أو ثلاثى أو رباعى للتركيز على خلق حالة البحث والمواجهة طوال الوقت، وذلك من خلال كادرات كلوز أو متوسطة توحى بالضيق الشديد والوحدة والغربة الذاتية الممتزجة مع الغربة المكانية، مع خلق مكونات إضاءة شاحبة تضفى الإحساس الطبيعى بالكآبة والانقباض من رائحة الموت التى تحاصر الجميع فى كل لحظة، حتى فى وقت الاختفاء الظاهرى الوهمى لصوت المدافع أو الطلقات أو اختفاء مشهد آليات الحرب ذاتها، أما على المستوى الداخلى فالإحساس بخطر الحرب متيقظ على أشده داخل الجميع، بعدما ترسخ يقين التلاشى والضياع وفقدان كل شىء فى لحظة واحدة، بما أن الإيقاع مختل فى المنطقة كلها وداخل الإنسان ذاته، فقد تبنى المونتاج نفس وجهة النظر وكان يهدأ أحيانا فى مشهد المواجهات، اعتماداعلى سرعة الإيقاع الداخلى. ثم يسرع من خطواته فجأة فى حالة مواجهة بعض الأبطال لدورية جنود تستوقفهم على سبيل المثال، فى ظل جمل موسيقية متوترة تؤكد فى دلالة سمعية حالة الحرب المسيطرة ولغة العنف المطبقة على الجميع. فى الحروب تختفى الحقائق دائما بغير رجعة، ويختلط الأمر بين الصياد والفريسة. أيهما أفضل.. السعى وراء معرفة الحقائق المدبرة المختبئة فى سراديب لا نهاية لها مهما كان الثمن، أم اختلاف الأكاذيب وصنع البطولات الوهمية من الخيال بعد الفشل فى العثور على الحقيقة، أم أن الاثنين يتساويان فى نتيجة الدمار الداخلى وبالتالى لا يوجد أى مشكلة؟!! (٤٠٢)

"المواجهة/Encounter"

الخيط الرفيع بين حقيقة الموت ومعجزة الحياة

فيلم عميق قتم ممتع.. هكذا نستطيع تلخيص حال الفيلم التركى "المواجهة/Encounter" إنتاج عام ٢٠٠٣ إخراج عمر كافور، الذى شارك فى كتابة السيناريو أيضا مع ماسيت كوبر. فى مدينة اسطنبول الواسعة كان البطلان التركيان سينان ومحمود يشعران بضيق الدنيا الشديد حولهما، ترديدا لعالمهما

الضيق الذى يحاصرهما بذكرياته المؤلمة التى يخجل منها ومن نفسهما عندما فقدا الأمل فى كل شىء. الأمل فى الحياة لم يعد متوفرا فى أسواقهما التى خلت من أى دافع للحياة، وبعدما انقشع كل العملاء والبضائع داخلهما كمنفذ وحيد لإشعاع البهجة فى حياتهما، والأمل فى الموت لم يعد متوفرا أيضا؛ لأن الاثنين لا يجرؤان على الذهاب إليه بأقدامهما، بوصفه فعلا شجاعا يحتاج إلى جرأة إنسان من نوع نادر أو يأس إنسان من نوع نادر..

حتى هذه اللحظة أصبح بطلا الفيلم فى حالة حصار ذاتى قاتل وصراع داخلى طاحن، يقفان حائرين فى فراغ عبثى هائل على حدود الحياة والموت، دون أن يجدا أى عالم من الاثنين يفتح لهما ذراعيه بالترحاب.. برغم أن سينان ومحمود تقابلا منذ وقت قصير للغاية أثناء إجراء جلسات العلاج النفسى الجماعية، فإن القدر كان يرتب لهما الارتباط المستمر إلى النهاية بما لم يخطر على بالهما أبدا. البطل الأول سينان مهندس معمارى مسالم حزين متوسط العمر يعيش حياة داكنة من داخله، منذ اليوم الذى اعتبر نفسه مسئولا مسئولية مباشرة عن وفاة ابنه الشاب فى حادث دراجة بخارية، خاصة أن الحادث وقع بعد معركة صغيرة جرت بينهما على سبب عاد يحدث فى كل بيت وعائلة فى كل الدنيا.. أما البطل الثانى محمود فقد كان يتمتع بشخصية درامية متناقضة تماما تتناسب مع تركيبته ومهنته المثيرة وعالمه الغريب الذى يحكم قبضته على كواليسه السرية بمنتهى البراعة، وكان يدير واحدا من أكبر وأشهر نوادى لعب القمار بمدينة اسطنبول التى يتوافد عليها البشر من داخلها وخارجها. برغم كل قوته وسيطرته ونفوذه وسلطته، فإنه كان يعانى من داخله معاناة شديدة إثر جريمة ارتكبها فى شبابه. بما أن طبيعته القاسية تختلف تماما مع طبيعة شخصية سينان، فقد كان أجرأ منه ظاهريا فى إعلان رغبته الأكيدة لإنهاء مشوار حياته وفراق هذا العالم البغيض الذى صنعه بنفسه دون رجعة. لكن لأن محمود مازال الخوف يتحكم فيه ويهزمه فى صميم قلبه، فقد فاجأ سينان بإجباره على قتله بيده وإلا سيقتله هو بديلا عنه.. لكن حظ الاثنين أن نهايتهما تأجلت بعض الشىء، عندما تلقى محمود أخبارا عبر تليفونه المحمول تفيده أن رجاله قد عثروا أخيرا على شخص عزيز لديه يفتش عنه منذ زمن بعيد، مما اضطره إلى مغادرة مدينة اسطنبول بأسرع ما يمكن ليحقق حلم حياته الأخير. ثم يجمع الفيلم بين الخط النفسى والاجتماعى والبوليسى أيضا، بعدما أعلن عن مقتل محمود فى جزيرة تركية نائية بعيدة، ليقرر سينان الذهاب إلى هناك للبحث عن سر هذا القتل المفاجىء؛ لأن مقتل شخص قوى ضخم شرس مثل محمود ليس أمرا هينا ولا بديهيا على الإطلاق. أول الخيط كان العثور على سيدة رأى صورتها الفوتوغرافية من قبل فى منزل محمود، ثم تأخذ الأحداث مسارا أكثر تعقيدا عندما يقابل سينان شابا صغيرا أوشك أن يودع مرحلة المراهقة ويقف على أعتاب مرحلة الشباب، والغريب أنه وجده نسخة طبق الأصل من ابنه الذى توفى منذ سنوات. بمرور الوقت يقرر المهندس الذى بعث الأمل داخله من جديد ترك زوجته؛ لأنها مرحلة انقضت من حياتهما معا وانتهت. وساقته الأقدار ليقع فى غرام والدة الشاب وهى نفس السيدة التى كان محمود يفتش عنها طوال الوقت.. وللمرة الرابعة يأخذ الصراع الدرامى مسارا مختلفا انطلاقا من نفس البنية الأساسية السابقة، بعدما دخل سينان فى حرب محمومة دون قصد مع مأمور الجزيرة الذى يهدد كل من يقترب

من السيدة التى يحبها بتسلط من طرف واحد فقط. قاد المخرج فريق عمله لرسم صورة سينمائية راقية خلاقة تحمل العديد من التحليلات والتأويلات، مدركا متطلبات تكوينات وتفصيلات الكادر فى كل مرحلة من مراحل الصراعات الدرامية تدريجي. بالتأكيد تختلف متطلبات الصراع النفسى الصرف عن بقية المراحل المتضافرة البوليسية منها والعاطفية، كما قدم العديد من المشاهد المتميزة على مدى الفيلم، لكن تظل مشاهد التصوير الخارجى فى الخلاء الواسع داخل اللحظات الحرجة خاصة وقت التهديد بالقتل أو تنفيذه من أقوى مشاهد هذا العمل، الذى وصفناه فى البداية بقدرته على الجمع بين القوة والقتامة والعمق. مع ذلك أنهى المخرج هذا العمل ببارقة أمل فى إمكانية استمرار الحياة، لعل وعسى يخجل الحظ من نفسه ولو لحظة واحدة، ليعاود التبسم فى وجه ضحاياه بعدما قدم لهم حلم حدوث معجزات تشابه الوجوه والأرواح، ليثبت لهم من جديد أن الدنيا مليئة بالمعجزات، لكنها لا تكتمل إلا بإصرار البشر على اكتمالها.. (٤٠٣)

"خط النار/ Well Tempered Corpses"

أحلام منكسرة الأجنحة تُحلِّق بسخرية من بعيد

"كل اهتمامى يتجه دائما إلى الشخصيات التى لا تملك أى أدوات لمواجهة الحياة العادية، الشخصيات التى تحمل خطأ ما فى التواصل. أقصد هنا التواصل مع أنفسهم، ثم التواصل مع الزمان والمكان مع العالم المحيط بهم ومع غيرهم من البشر. أوقات ما بعد الحرب دائما ما تظهر على السطح هذه النوعية من الناس أمام أعيننا، ولا أستطيع إلا أن ألاحظ هذا الجيش من الشخصيات يهيمون فى حياتهم يفتشون عن العقل والإحساس. أمر طبيعى.. التجول من خلال عالم هؤلاء، فهم يتشاحنون، يتصالحون، يتلامسون ويمرون عبر حياتنا. من الذى لا يرى ذلك ولا يعيش هنا وهناك. هذا الفيلم "خط النار/Well Tempered Corpses" كوميديا سوداء يلقى نظرة فى قلب شخصياتنا، عقلياتنا، وفى قلب مواقفنا غير السعيدة أيضا، التى ترسم بقدر الإمكان صورة مجتمعنا، علاقاتنا، مشكلاتنا وأيضا الناس التى تخصنا."

هذه بعض كلمات المخرج البوسنى بنيامين فليبوفتش مخرج الفيلم البوسنى "خط النار" إنتاج عام ٢٠٠٥، وقد رأينا أن نقدم تعريفا مختصرا عن المخرج حتى ندخل فى عالمه أكثر،حتى نحقق الفائدة الثقافية المنشودة من عقد مهرجان القاهرة السينمائى الدولى لنفتح نوافذ المعرفة على فنون العالم وفنانيها المختلفين.. ولد بنيامين فليبوتش فى سراييفو عام ١٩٦٢ ودرس الإخراج السينمائى فى براغ، وقد بدأت موهبته المبكرة فى البزوغ عندما فاز فيلم تخرجه "زائد، ناقص – واحد/Plus, Minus – One" بالميدالية الذهبية كأفضل فيلم روائى قصير، بالإضافة إلى جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان الطلاب العالم فى كارلوفى فارى عام ١٩٨٠. بعدها بعشر سنوات جاءته الفرصة ليقدم فيلمه الأول "إجازة فى سراييفو/Holiday In Sarajevo"، ثم توالت أعماله الأخرى حتى أصبح رئيس جمعية المخرجين السينمائيين بالبوسنة والهرسك، وهو أيضا عضو بأكاديمية السينما الأوروبية وجمعية مخرجى السينما والتليفزيون فى ألمانيا.

روديا رجل أعمال يبذل قصارى جهده فى عالم المال والاقتصاد، وهو يمثل استعارة رمزية للمجتمع البوسنى بآماله وأحلامه فى التطور وملاحقة العالم من حوله. لكن سوء الحظ وحده هو الذى دفع الجندى الشاب رياد ليترك العالم كله بكل ما فيه ويهبط فجأة فوق سطح شقته، بعدما قضى يوما من أسعد أيام حياته.. بما أننا أمام فيلم يستخدم لغة الكوميديا السوداء، تؤدى السعادة التى نقصدها هنا على الفور إلى المعنى العكسى تماما.. الحقيقة المرة بدون ضحك هذه المرة تؤكد أن هذا اليوم مر على الشاب كأنه دهر لا ينتهى، حيث فقد وظيفته وسيارته وشقته وتقريبا كل ما يملك.. من الشخصيات الأخرى أيضا سنجد بيليكا هذا المخترع العبقرى الذى يعيش على أمل دخول موسوعة جينس للأرقام القياسية، وتخلد كتب التاريخ اسمه وسيرته إلى الأبد. أما آماله الشخصية فقد انحصرت فى أمنيته الغالية بزيارة ابنته التى تعيش بمدينة نيو يورك الأمريكية منذ أكثر من عشر سنوات، لكن أحلامه تحطمت هى الأخرى بعدما عاش يوما سيئا هو الآخر من أيام حياته..

يكتمل مربع العلاقات الدرامية عندما نلتقى بالسيدة إنفيرا وزوجها السيد براكو، اللذين يمثلان نموذجين إضافيين للأحلام التى انكسر جناحها قبل أن يكتمل نموها وتطير فى الهواء. لهذا قصدنا من البداية عرض كلمات المخرج بنيامين فيليبوفتش ووجهة نظره فى قضاياه التى تهمه، وقد طبّق وجهة نظره عمليا فى رؤيته للشخصيات المهمشة فى هذه الحياة. لم يأت التهميش هنا من الناحية الاقتصادية ملما هو سائد فى دول العالم، لكنه يقصد هنا المهمشين على المستوى السيكولوجى العاطفى الذين يبحثون عمن حولهم فلا يجدوهم، وكيف يجدونهم وهم لا يجدون أنفسهم من الأصل؟! بالتأكيد تركت الحرب الشرسة فى البوسنة جروحا كبيرة عميقة فى قلوب الكثيرين بمختلف الشخصيات والأجيال، والحقيقة أنهم يعيشون على أمل تحقيق أشياء بسيطة، لكنها إلى هذا الحد حيوية فاصلة بالنسبة إليهم.

كان من الممكن أن يتناول المخرج كل هذه الأحداث بلغة مأساوية جادة؛ لأنها تحمل كل معطيات المأساة داخلها، لكنه اختار هنا الطريق الأصعب من خلال الكوميديا السوداء اللاذعة التى تضحك المتفرجين من كثرة البكاء. بالتالى كان لابد أن يختار منهجا بصريا يتلاءم مع المفهوم الدرامى الذى يطرحه، واعتمد على رشاقة الإيقاع وخفة الكاميرا فى التنقل بين هنا وهناك على مدى أربع شخصيات مع منهج تمثيلى يقوم على بعض المبالغات الجسدية والصوتية المقبولة التى تتعامل مع الأمور بسخرية. ليس من منطلق التسامح مع الدنيا،بل من باب الإجبار على السخرية التى لا يملكون غيرها على الأقل إلى الآن. (٤٠٤)

مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العشرون

تنويعات مختلفة تبحث عن الحب والعدالة والهوية

بدأت فعاليات مهرجان الأسكندرية السينمائى الدولى فى دورته العشرين، والذى يستمر من الثامن وحتى الرابع عشر من شهر سبتمبر الحالى.. بعد أخبار كثيرة وتحذيرات واضحة بإلغاء دورة المهرجان هذا العام بسبب المشاكل الكثيرة

التى حدثت العام الماضى ويعرفها الجميع، ظهرت الوعود والكلمات المتفائلة تؤكد أن الأمر سيختلف هذا العام بكل تأكيد..

بما أننا نكتب هذا المقال قبل افتتاح المهرجان ولا نعرف إلى أى مدى التزم المتعهدون بعهودهم، نوجه هذا المقال وجهة فنية بحتة نتناول فيه بعضا من أفلام المسابقة الرسمية المنتقاة والتى شاهدناها فى مرحلة مبكرة. مع ذلكواضح أن مشاكل العام الماضى قد أثرت بالفعل على مرود المهرجان على الساحة السينمائية الدولية، وهو ما انعكس على إحجام بعض الدول سواء عن الإرسال أصلاً أم إرسال أفلامها الجيدة ذات المستوى الذى يليق بالمهرجانات الدولية. رغم كل شىء سنجد بين أفلام المسابقة الرسمية أربعة أفلام جيدة المستوى بالفعل تستحق المشاهدة، خاصة أن هناك بعض الخطوط الممتدة بينها من حيث القضايا المطروحة كعناوين بعيدا عن المعالجات السينمائية المطروحة. وهذا أمر طبيعى طالما العالم الآن أصبح يعانى غالبا من نفس المشكلات، بالتالى سنجد مواطنيه يبحثون دائما بشكل ملّح كل يوم عن سابقه عن أنفسهم بين أوطانهم وعن أوطانهم بين أنفسهم، وكأن كل الناس فى كل بلاد الدنيا لا يشغلها سوى سؤالين اثنين "من أنا؟؟!" و"أين أنا؟؟!!" بما أن العالم يصرخ الآن تحت قضية العولمة المخيفة، وأصبحت أمريكا هى العدو الأول والأخير للجميع بأفعالها المستترة والخافية، نتخذ هذا المنطلق السياسى الصريح سببا لتقسيم الأفلام الأربعة فى كفتين متساويتين.. أما الكفة الأول فهى تتناول مدى الهيمنة القمعية للولايات المتحدة الأمريكية على العالم أجمع بأسلوب صريح مباشر لا يخاف عدوه، لكنها مباشرة تحديد الهدف المقصود وليست مباشرة أسلوب وكيفية طرح الخطاب الفكرى داخل العمل الفنى. من المصادفات الفنية الجيدة أيضا أن الأفلام القابعة فى هذا القسم السياسى الصريح مثل الفيلم البوسنى "حالة طوارىء/Gori Vatra" إنتاج عام ٢٠٠٣ سيناريو وإخراج بير زاليكا، والفيلم الصربى "ياجودا فى السوبر ماركت/ Jagoda In The Supermarket" إنتاج عام ٢٠٠٣ سيناريو وإخراج دوسان ميليك أن الاثنين لعبا بمهارة على وتر الكوميديا السوداء التى يحتار معها منديل المتلقى. هل تمسح دموع استرسال ضحكاته بين شفتيه أم دموع نفى ضحكاته من داخله.. بينما يضم القسم الثانى من بقية الأعمال الفيلم التركى "المواجهة/Encounter" إنتاج عام ٢٠٠٣ من إخراج عمر كافور، الذى شارك فى كتابة السيناريو أيضا مع ماسيت كوبر، ومعه الفيلم اليونانى "رأس فى السحاب/ Head In The Clouds" إنتاج عام ٢٠٠٣ سيناريو وإخراج الفنان اليونانى نيكولاس سبانوس فى أول أفلامه الروائية الطويلة، ومعهما يقف أيضا الفيلم الإسبانى "اقتلنى برقة/Kill Me Tender" إنتاج عام ٢٠٠٣ سيناريو وإخراج رامون دو إسبانا. برغم الاختلاف الظاهرى بين هذه الأعمال واختلاف خطوط الصراعات الدرامية، فإن المنطقة المشتركة بينهم تقبع فى الخطوط الفنية الخلفية والدواقع الفكرية للإقبال على مناقشة هذه القضايا، حيث يطرحون كل على طريقته منظوره لقيمة العلاقات العاطفية وسحر الحب ومدى تأثيره القوى فى هذه الحياة، متمسكين بالأمل والرغبة فى الحياة رغم كل شىء، مؤكدين حتى أنه بالفعل يصنع المعجزات أحيانا أو ربما نادرا لكنها تحدث على أى حال.. برغم كثرة الأفلام التى أشرنا إليها، فإننا فضلنا تخصيص هذا المقال لتناول الفيلمين البوسنى والصربى اللذين يتعاملان مع هيمنة

السياسة واستعمار الثقافة الأمريكية صراحة، لتكون هناك فرصة للتبحر فى تحليلهما بإسهاب قدر المستطاع..

يفتش الفيلمان البوسنى والصربى عن علاقة بلاد العم سام بالكوارث التى تقع فى هذا العالم، مع عدم تجاهل تقديم رؤية نقدية للمجتمع ذاته بوجهة نظر شاملة ورؤية جمعية موضوعية، لا تفصل بين الظروف الداخلية وملابسات العلاقات الخارجية والسياسات الدولية بطبيعة الحال. نبدأ بالفيلم البوسنى "حالة طوارىء/Gori Vatra" إنتاج عام ٢٠٠٣ سيناريو وإخراج بير زاليكا، عرض هذا الفيلم لأول مرة بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى لعام ٢٠٠٣ ضمن فعاليات قسم المسابقة الرسمية. أتاح لنا هذا الفيلم البوسنى أن نرى بعينى مواطن مهموم بوطنه أسرار الكواليس لداخلية التى لا يعرفها غير أهل البلاد، ولا يجرؤ على فضحها إلا من لديه الشجاعة والرغبة الإيجابية فى التغيير ومعالجة الأمور من جذورها، وليس الاكتفاء بالتسطيح الذى يبكى ويتأسف على بلاده سرا متمنيا لها الشفاء من ذنوبها بالدعوات الصالحة فقط.. من هذا المنطلق وضع السيناريست والمخرج بير زاليكا ركيزة نسيجه الدرامى على أساس موقف واحد فقط، أو اختبار حقيقى إن شئنا الدقة يزيل الأقنعة التى يرتديها وطنه بالإجبار وليس بالاختيار.. كل المسألة أن خبرا صغيرا جدا انتشر كالريح والنار التى تنير فى جانب وتحرق فى جوانب أخرى يؤكد قرار الرئيس الأمريكى السابق بل كلينتون أثناء فترة حكمه للولايات المتحدة الأمريكية زيارة إحدى البلدات البوسنية الصغيرة جدا التى لا يعرف أحد موقعها على الخريطة أبدا، وذلك فى أعقاب انتهاء الحرب الدامية بين مسلمى البوسنة والصرب التى أودت بحياة الكثيرين والكثيرين.. سبب هذه الزيارة المهيبة التى لم يتوقعها أحد هو تحقيق أحد أهداف السياسة الأمريكية الدعائية البارعة فى تحسين صورتها أمام العالم، وتأكيد اهتمامها البالغ بالبلاد الفقيرة والمدن المهملة والقرى الغائبة عن الوعى والبلدات اللقيطة التى ظهرت إلى الوجود لم تجد لها والدين يقومان برعايتها.. لهذا فقط تطوع الرئيس الأمريكى بإعلانه تبنى هذه البلدة البوسنية التى تمثل فسيفاء مهجورة على خريطة بلدها الكبير نفسها، وقرر زيارتها باعتباره والدها الروحى لها وحدها. من المعروف أن لقب "الأب الروح" يحمل شفرة لفظية رمزية مزدوجة الدلالة تماما تثير مفارقة ساخرة للغاية. من حيث المعنى القريب يترجم لقب ومهمة "الأب الروحى" إلى العائل المتكفِّل بالصغير، أو بأى شخص يحتاج إليه ويمنحه من روحه المعونة الكافية، على الجانب الآخر نجد أن "الأب الروحى" هو اللقب الرسمى المتعارف عليه لزعيم عصابات المافيا الإيطالية الشهيرة، وإذا شئنا فيمكننا العودة ببساطة إلى ثلاثية سلسلة الفيلم الأمريكى الشهير جدا "الأب الروحى" لنسترجع المدلول المعاكس للحنان والبراءة المدسوسة على هذا المسمّى. لكن السؤال: كيف كانت صورة هذه البلدة قبل وبعد هذا الخبر الغريب؟؟ للإجابة على هذا التساؤل لابد من تحليل رؤية المخرج والسيناريست لبيان الفارق الكبير بين المرحلتين، حيث أخذنا فى جولة مفاجئة حقيقية فى كل أركان البلدة داخل منازلها ومحلاتها وبيوتها المخصصة للدعارة وأقسام شرطتها وأوكار لصوصها وحجرات رجال سياستها وفوق تراب الشوارع وبين حنايا الأزقة، والأهم من ذلك أنه قذف بنا عبر أى باب واقتحم النوافذ الممنوعة والسراديب الخفية وحطم الأبواب الخلفية داخل سكان هذه البلدة الصغيرة، لتكتمل الصورة

الحقيقية للتردى السياسى الاقتصادى الاجتماعى الإنسانى المخيف. هكذا هى الحروب.. لا تترك من البشر إلا بقايا بشر، يتعاملون مع بقايا العالم المحيط ببقايا عقول وبقايا قلوب مستندين على بقايا روح هرب معظمها مع ذكريات الأحباب الذين رحلوا عنها.. بناء على لغة الكوميديا السوداء التى انتهجها السيناريست والمخرج من البداية، كان لابد أن يرتدى الجميع أقنعة ضاحكة تقاوم وتؤكد أن الحياة مازالت مستمرة. لكن أى حياة هذه التى يتحدثون عنها؟!! الحياة فى هذه البلدة البوسنية المنمنمة لا تقوم إلا على الرشوة، ولا تعترف إلا بالفساد، ولا تعرف غير لغة المصلحة والسعى ورائهم بكل السبل جهارا نهارا، وقد تراجعت الوجوه الصالحة والرجال الشرفاء فى آخر خطوط الجبهة الخلفية بعد انتهاء الحرب؛ لأن هذا الزمن ليس زمانهم وليقفز مكانهم كل غير الشرفاء الذين ينتزعون كل ما تطوله أيديهم من الحياة، بعدما زلزل حصار الموت المنبعث من الحروب قيمة الحياة ذاتها داخلهم. بالتالى أصبح الجميع يتعامل مع الدنيا على أنها لعبة مضحكة كوميدية سوداء، لابد أن ينتزعونها هم قبل أن تنتزعهم هى، مثلما انتزعت الكثير من ذويهم وأحبائهم معنويا وجسديا. هذا التجوال الكاشف داخلكواليس عالم هذه البلدة الصغيرة التى تلعب دور الاستعارة التكثيفية للمجتمع البوسنى ككل، فرض على المخرج والعاملين معه خلف الكاميرا مثل مدير التصوير مرساد هيروفتش والمونتير ألمير كينوفتش والمؤلف الموسيقى ساسا لوزيك عدم الثبات كثيرا داخل أى مكان بعينه؛ لأنه لا يهمه التعامل مع الجزء فى حد ذاته. لكنهم جميعا فى حقيقة الأمر تحت قيادة المخرج يتعاملون بمنطق الرحالة المستكشف من أهل البيت، الذى يقفز فى كل مكان برهة صغيرة يتعرف أو يتأكد من محتوياته، حتى تأكدنا فى النهاية أنهم وأننا يعنينا الكل وليس الجزء، وأن كل هذه اللحظات القصيرة والأماكن الأكثر والشخصيات المتناثرة وأجزاء الدقائق المتوالية كل مهمتها رسم صورة كلية عامة، تحيلنا مباشرة إلى حال البلدة فيما قبل وفيما بعد هذه الزيارة المرتقبة والبنوّة الإجبارية.. لهذا اتسم الفيلم عامة بالرشاقة فى الإيقاع على المستوى البصرى وعلى مستوى تقنية وتوقيت القطع بين المشاهد والسياق العام للتوليف بين ما قبل وما بعد اللقطة المطروحة، مع تعمد الكاميرات الهروب السريع من هنا إلى هناك خاصة مع اقتراب موعد الزيارة وسباقهم الرهيب مع الزمن لتجميل الظاهر القبيح وتنظيف الأرواح المتسخة.. الجدير بالذكر أن هذا الفيلم البوسنى "حالة طوارىء" الذى يتسم بالجرأة والوعى والمنظور السياسى الإيجابى، فاز بالفعل بجائزة الفهد الفضى بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى عام ٢٠٠٣، وتبلغ قيمة الجائزة ثلاثين ألف فرنك سويسرى توزع مناصفة بين المخرج والمنتج.

على عكس هذه الجولات المكوكية تماما نجد الفيلم الصربى "ياجودا فى السوبر ماركت" للسيناريست والمخرج دوسان ميليك يفرمل حركته كثيرا، بل ويحاصر نفسه عن قصد ومعه المتلقى بالتبعية فى مغامرة فنية قوية وتحد محسوب فى مكان واحد فقط داخل السوبر ماركت أو أمامه فى الشارع تماما،باستثناء لحظات قليلة جدا تنزه بعيدا جدا بالتقدير الجغرافى الظاهرى هنا أو هناك، لكنها نزهة إجبارية لثوان معدودة تتعلق فكريا وبشكل أساسى مع كل ما يجرى داخل هذا السوبر الماركت المنهدم والمساحة الكائنة أمامه بالضبط فى الشارع.. الهدم الذى يطرحه السيناريست والمخرج هنا هو الهدم المجسم

لمكان محسوس مثل محل السوبر ماركت، وهو أيضا الهدم المعنوى الذى طرحه المخرج بذكاء على نحو تدريجى متخف مرة وظاهر مرة، يرتدى قناعا مرة ويحمل دلالة ترديدية عديمة القناع مرة أخرى.. على المستوى الأول أو بمعنى أدق فى مشاهد الفيلم المتلاحقة الأولى نرى صاحبة السوبرماركت سيدة فى أواسط العمر نشيطة مثيرة لا تعرف غير لغة رأس المال، تغازل مطالب الشعب الصربى بكل ما هو محروم منه من الرفاهية والازدهار والمدنية. فهى ترفع علم الولايات المتحدة الأمريكية المغرى على صدر متجرها الكبير الذى يضج من كثرة البضائع الثمينة المتنوعة، التى يبدو أن الشعب الصربى برجاله ونسائه وأطفاله، يتجول على مهله جدا بين أنحاء السوبرماركت الثرى بأفواه مفتوحة منبهرة بالبضائع التى يراها للمرة الأولى، وبطريقة العرض والدعاية الفاخرة والتى تدفعك دفعا لإنفاق كل ما فى جيوبك لشراء أشياء كثيرة جدا، غض النظر عن مدى الاحتياج لها بكل نفس راضية تحت تأثير سحر الدعاية وأبخرتها الفاتنة وضوضاء الميكنة الحديثة التى تغِّب الأرواح وتلهى الرؤوس عن أسئلة منطقية كثيرة. لهذا كان من الطبيعى حرص السيناريست والمخرج دوسان ميليك على التمهل قليلا بين الرفوف والممرات المتعددة للسوبرماركت فى البداية، متخذا وجهة نظر شعبه ومواطنيه من الصرب ومتوحدا معهم ويعذرهم ولو إلى حين، فى هذه الرحلة الداخلية إلى نموذج مصغر من الولايات المتحدة الأمريكية، الذى وفر عليهم مشقة الطيران والسفر والتنقل واستخراج عنقاء الفيزا المستحيلة.. وظف المخرج هذه الجولة ذات الحركة البطيئة المتأملة لبيان مدى سطوة رأس المال وقوة لغة الدولار التى تجمِّل الدنيا، وأيضا لتجسيد مدى التناقض الشديد القادم، بعدما تنقلب هذه الجنة المدروزة بالبضائع المبهجة إلى جحيم تحت الأنقاض ضاعت ملامحه تحت وطأة طلقات الرصاص. وفى الجحيم تتساوى وسائل الرفاهية بعدما تتحول إلى كومة تراب مهملة.. بلا أدنى مبرر تعاملت الفتاة الطيبة ياجودا (برانكا كاتيك) مع سيدة عجوز بمنتهى التعجرف والوقاحة، ورفضت أن تبيع لها حبات الفراولة الطازجة بعد انتهاء مواعيد العمل الرسمية بثوان معدودة، وحرمت السيدة من صنع كيكة صغيرة احتفالا بعيد ميلاد حفيدها الذى تحبه من كل قلبها.. وفى اليوم التالى مباشرة يفاجأ كل من فى السوبرماركت بشاب إرهابى ملثم (سرديان تودوروفتش) يقتحم المتجر ليس بسلطة الدولار السفّاح، بل بسلطة المدفع الرشاش القاتل الذى لا يخطىء.. فر من فر وبقى من بقى، ومن ضمن الباقين كانت صاحبة المتجر وياجودا وزميلتها وبعض النماذج من المواطنين الصرب. بعدها انطلق الفيلم بمنهج المونتاج المتوازى بين الإرهابى ورهائنه فى الداخل، والضابط والمفتش وجنود الفرق الخاصة فى الخارج أمام السوبرماركت تماما، وورائهم الجماهير تشجع وتصفق وتميل لتأييد الإرهابى، وكأنها تشاهد فيلما تليفزيونيا مرعبا كوميديالا يفصل بينه وبينها شاشة عازلة، وبالتدريج تحوّل الشارع إلى مدرجات الدرجة الثالثة بملعب كرة القدم، وما أدراك ما حماس جمهور الترسو.. بين التهديد والوعيد والشد والجذب والمفاوضات والحوارات والخطط المهاجمة والخطط المضادة، أصر السيناريست والمخرج مع فريق عمله مدير التصوير بيتار بوبوفتش والمونتير سفيتولك ميكا زاياك والمؤلفين الموسيقيين د. نيل كارايليك وديا سبارافالو على خوض هذا التحدى الفنى للبقاء داخل أماكن قليلة للغاية مع شخصيات قليلة للغاية، لنصل فى النهاية إلى نفس مفهوم

العمل السابق من حيث المبدأ.. داخل أركان هذا السوبر ماركت البرّاق سابقا والمخرّب حاليا تماما من كل ناحية، يتضح أن هدف هذا الإرهابى هو الانتقام لجدته العجوز التى عاملوها بقسوة زائدة دون سبب،مع أنها مواطنة صربية طيبة عطوفة تحب حفيدها كدلالة لقوة التواصل بين أجيال المجتمع الصربى وتماسك أفراد العائلة الواحدة فى إطار خامة الطبيعة الإنسانية فى صورتها الأولى. لكن يبدو أن أفراد العائلة الكبيرة أو الوطن الأم لا تعطى أحدا الفرصة للاستمتاع بطقوس الحب ودفء الأمان، فى ظل هذا الغزو الأمريكى المخيف للثقافة الوطنية والعقليات المحلية. وهو ما يصل بنا فى النهاية إلى التعامل مع هذا السوبرماركت بصفته استعارة مكثفة للمجتمع الصربى ككل، وأن هذه الشخصيات تجمع بين المقومات الفردية والخطوط العامة للأنماط العامة لأفراد المجتمع. تكتمل صورة الأزمة وتضرب على أوتار كل الأجيال هنا وهناك، عندما نكتشف أن كل أحلام ياجودا المتواضعة العثور على رجل تحبه وتهدأ بالا بجانبه، تماما مثلما كانت كل أحلام الإرهابى الشاب احترام المجتمع لجدته الطيبة بالقدر الكافى. تدير الكوميديا السوداء كل مخابىء وجهها القاتم للمتلقى، عندما يكتشف المأزق الحقيقى لحاضر ومستقبل المجتمع الصربى فى صورة هذا الإرهابى حاليا والجندى العظيم سابقا الذى دافع عن بلاده بكل شجاعة، وكانت الإهانة وعذاب النسيان وإذلال الإهمال مكافأته الوحيدة على وطنيته ومكافأة جدته على صبرها الطويل معه وعليه وعلى تطورات مجتمعه وأجياله إلى الأسوأ.. طوال فترة الليل حتى الساعات الأولى من صباح اليوم التالى تكشفت دلالات البناء والانهيار وطبقاتها الواحدة تلو الأخرى، خاصة بعدما تنجلى دلالة الجدة المصدومة كصورة حقيقية للمجتمع الصربى خارج حدود السوبرماركت وداخل كل إنسان.. بقى أن نذكر أن هذا الفيلم الناجح "ياجودا فى السوبرماركت" شاهده الجمهور لأول مرة ضمن فعاليات مهرجان برلين السينمائى الدولى عام ٢٠٠٣ بقسم "أفلام البانوراما".

بعيدا عن الأفلام والأقسام والتكريمات والجوائز والأحداث والمتابعات سنجد أن أجمل ما فى هذا المهرجان هو عنوانه، وعنوان المهرجانات شعارها المختار.. كلما دققنا النظر فى الشعار المختار لمهرجان الأسكندرية هذا العام، عثرنا على ملامح جمالية وأبعاد تشكيلية ثرية ومفهوم واع مثقف ينبعث من اللوحة، يوحى الكثير عن حضارة المدينة العريقة. أجمل ما فى هذا الشعار المؤثر الخلّاق أنه من تصميم طالب مصرى صغير موهوب يستحق التحية والعناية.. (٤٠٥)

"الهوية المجهولة ٢/The Bourne Supremacy"

حرب الذكاء تشتعل فى كل أركان مربع الموت

ربما يستطيع الإنسان الهرب من شىء ما.. من شخص ما، لكنه لا يمكنه أن يهرب من ظله أبداً، وظلنا المرسوم على الحائط يلاحقنا خلفنا على الأرض ويسبقنا أمامنا فى الطريق ويحتل أكبر مقعد داخلنا هو ماضينا، وماضينا هو الممول الرئيسى لحاضرنا والمخطط الرسمى لمستقبلنا. ماضينا هو قدرنا الذى

يعبر عنا؛ لأنه من أفعالنا؛ لأنه منا؛ لأنـه نحـن. كيـف يمكـن للإنسـان التهـرب مـن نفسه متنكرا لهويته التى صنعها بيديه وبصمته التى تميزه عن الآخرين مهما كان تأثيرها؟!!

هذه الإشكالية الفكرية الصعبة والمعقدة هـى التـى عاشـها بالفعـل الشـاب الأمريكى الذكى جيسون بورن (مات ديمون) بطل الفيلم الأمريكى الناجح "الهوية المجهولة/The Bourne Identity" إنتاج عام ٢٠٠٢ إخراج دوج ليمان، الـذى حقـق معدل إيرادات مرتفعا للغاية أثناء فترة عرضه داخل وخارج أمريكا. نتذكر سـويا هـذا الفيلم مع من شاهده أو لم يشاهده، عندما بدأ المشهد الافتتـاحى بلغـة الإثـارة مباشرة بعثور مركب صيد على شاب فى وسط البحـار علـى وشـك فـراق الحيـاة إلى الأبد. بعد إنقاذه من الطلـق النـارى الـذى أصـابه، اسـتفاق ليجـد معـه أرقـام تقوده إلى خزنة سرية لتبدأ معركـة مـن المغـامرات الشـيقة، بطلهـا هـذا الشـاب الفاقد الذاكرة تماما الذى اكتشف لديه قدرات قتالية فائقة وقوة جسمانية هائلـة، بالإضافة إلى قدرته على التحدث بعدد مـن اللغات. تركـزت متعـة الفـيلم أساسـا على بعض الشفرات والعلامات والرمـوز التـى وضعها الشـاب بـورن لنفسـه قبـل فقدانه الذاكرة بحيث لا يفهما أحد غيره، وهى التى سترشـده إلـى كـل مـا حـث فى ماضيه بعد فقدانه الذاكرة واستشعاره خطر الغـدر بـه، لنكتشـف فـى النهايـة بعـد سلسـلة مـن تـداخل المسـتويات الزمنيـة علـى مسـتوى طبقـات الماضـى والحاضر أن هذا الشاب الذى عثر فى طريقه على مارى كرويتس (فرانكا بوتينـت) وساعدته كثيرا، مـا هـو إلا قاتـل محتـرف لحسـاب المخـابرات المركزيـة الأمريكيـة ضمن عملية سرية واسعة، لكن يبدو أن هناك مـن اسـتغله دون أن يـدرى، ولهـذا حاول التخلص منه إلى الأبد.. هذا الملخص السريع جدا لهذا الفـيلم الـذى سـبق لنا تقديم قراءة تحليلية تفصـيلية عنـه علـى نفـس هـذه الصـفحات هـو الأسـاس الدرامى الذى سنرتكز عليه الآن، لنرى ماذا دعى المنتجين لتقديم الجـزء الثـانى مـن هـذه السلسـلة الأمريكيـة بعنـوان "الهويـة المجهولـة – ٢/ The Bourne Supremacy" إنتـاج عـام ٢٠٠٤ إخـراج البريطـانى بـول جرينجـراس ولمـاذا؟ وهـل حافظوا على نفس درجة القيمـة والتشـويق والإثـارة المتطلبـة بـديهيا فـى أفـلام الجاسوسـية؟؟ وما هو الفارق بين الرؤية الفكرية والمـنهج البصـرى فـى العملـين، خاصـة مـع اخـتلاف المرحلـة الحرجـة التـى يمـر بهـا البطـل الآن، ومـع اخـتلاف المخرجين أيضا وإضافة بعـض الممثلـين الـذين يمثلـون المرحلـة الآنيـة مـن حيـاة جيمس بورن.. بداية نقول إن الترجمة الحرفية الدقيقة لاسم الفيلم الحـالى هـى "تفوق بورن"، كان من الممكن تقبل الترجمة المطروحة فـى السـوق التجـارى لـو كانت مثلا "الهوية المجهولة – ٢" عملا بالاسـتفادة مـن نجـاح الجـزء الأولـى فـى السوق المصرى بنفس الاسم. لكن الاسم التجارى لهـذا الفـيلم كمـا رأينـا علـى آفيش الدعاية وعلى تصريح الرقابة الذى يتصدر الشاشـة قبـل بدايـة العـرض هـو "الهوية المجهولة – ٢"، فهل هو خطأ غيـر مقصـود مـر دون مراجعـة دقيقـة أم أنـه اختيار لم يكن موفقا بالدرجة الكافية لاسم الفيلم التجارى؟؟

نعـود مـرة أخـرى إلـى مغـامرات السـيد بـورن فـى الجـزء الأول، حيـث وضـع السيناريست تونى جلروى أساس الصراع الدرامى على بحث هذا الشاب الأبيض الذاكرة عن هويته المفقودة دون جدوى. كان من دواعـى نجـاح هـذا الجـزء التـزام

السيناريست قدر الإمكان بخطوط وتفصيلات المصدر الأدبى الناجح المأخوذ منه، مستثمرا نجاح هذه السلسلة بنفس الاسم لمؤلفها روبرت لادلام التى حققت أعلى معدل مبيعات بين القراء. الأساس الدرامى فى هذا الجزء الثانى الذى يطرحه نفس السيناريست مع المخرج بول جرينجراس هو استكمال بحث الشاب عن هويته لكن بشكل آخر. فى هذا الجزء يتأكد الشاب بورن أنه لن يتمكن أبدا من استعادة ذاكرته القديمة حتى باسمه الحقيقى قبل أن يبقى بورن المزعوم، إلا عندما يصفى حسابات الماضى تماما ويكتشف بنفسه هذه الفترة الغامضة التى تسبق فقدان ذاكرته مباشرة. لكنه لن يستطيع التخلص من هذه الصفحة وقلبها هكذا بكل بساطة أو حتى تغيير الكشكول كله، إلا عندما يعثر على المادة الصالحة لكشف أسرار الحبر السرى الملتصق كالطحالب الباردة فى جسد صفحات حياته المطوية فى أبعد نقطة مظلمة.. برغم اختفاء بورن مع حبيبته مارى فى الهند ومحاولتهما الحياة فى سلام تام بعيدا عن عدو مجهول لا يعرفاسنه، فإن الخطر الشديد ظل يحدق بهما من ناحيتين تكاد تكون متطابقتين مثل الأصل والصورة.. الناحية الأولى ناحية نفسية داخلية بحتة تتمثل فى مداهمة كابوس مزعج للغاية لعينى بورن ليله ونهاره قادما من عقله الباطن وبالتحديد من صفحة ذاكرته المقطوعة، لكن المشكلة أن مشهد الكابوس غير واضح المعالم تسمع فيه من يستغيث، وترى فيه من ينطرح أرضا وتفتش عن بورن فلا تجده، وكأنه خارج كادر الصورة أو هو الذى يلتقط الصورة وينفذها، والنتيجة لمحة خاطفة حزينة من قصة ما طويلة غامضة ليس لها أول من آخر.. هذه اللحظات الضبابية التى تلاحق بورن فى كل لحظة اجتمعت كلها لتؤكد له أنه اقترف كارثة فى الماضى القريب يندم عليها بشدة، لكنه لا يعرف ما هى لأنه لا يعرف من هو، مما جعله لا يخاف من أحلامه فقط، لكنه فى الحقيقة كان يخاف من نفسه؛ لأنه لم يكن يتخيل أنه كان يوما ما إنسانا مخيفا بهذا الشكل الذى يخيفه هو شخصيا. المعادل التجسيدى الواقعى لهذه الواقعة الهلامية التى يتساوى فيها المتلقى مع بورن فى عدم معرفتهما بها هو الخطر القادم من الناحية الثانية الذى أشرنا إليه من قبل، والذى لعب فيما بعد نقطة الانطلاق الدرامية فى هذا العمل.. لسبب ما غامض تعرضت عملية تبادل مستندات سرية للمخابرات المركزية الأمريكية للفشل التام تحت قيادة السيدة الذكية قوية الشخصية باميلا لاندى (جوان آلين)، مما أدى إلى فتح ملف المنظمة القديمة التى كان يعمل بها بورن، تأكدت معها أن هذا القاتل المحترف الهارب هو الذى أفسد عمليتها الهامة. مثلما كان هناك من يهمه إلصاق هذه التهمة بالشاب بورن، مثلما لاحق هذا العدو المجهول بورن شخصيا ومعه حبيبته فى الهند، أسفر عن خوض مجموعة صغيرة من المطاردات انتهت بقتل مارى حبيبة بورن وفراقهما إلى الأبد. من هنا تزايدت ضغوطه النفسية وتضاعف شعوره بالذنب تجاه حبيبته التى ظلمها وفقدت حياته، بسببه وبسبب أفعاله التى لا يعرفها هو ولم تعرفها هى.. لكن قبل فراقها الحياة بلحظات أعلنته مارى بورن بصراحتها المعهودة أن عليه الآن اختيار طريقه بدلا من الهروب إلى الأبد.. هذه النصيحة المتزنة القاسية والتى أعقبها مقتل مارى مباشرة، هى الخيط الدرامى الثانى الذى استغله المخرج بول جرينجراس ليوجه الدفة الفكرية متعمقا داخل بورن الذى نجا من محاولة الاغتيال بأعجوبة، ليطرح من خلال هذه العبارة الأساس

الدرامى الذى سيبنى عليه النسيج الكامل لهذا الجزء الثانى، والذى سيكون علامة فارقة بينه وبين طبيعة الرؤية الشاملة للجزء الأول.. كما وظف الفيلم حدث قتل مارى ليضع حدا فاصلا بين حاضر بورن المؤقت وانتهائه تماما ليزيل الستار الذى يختبىء وراءه، ويجبره مرة أخرى على مواجهة الماضى بكل ذكرياته المتوحشة، خاصة أنه الآن وحده تماما نظريا وعمليا. مثلما كانت شخصية مارى دافعا له على استمرار حياته فى الجزء الأول للعثور على هويته، استكملت نفس الخط فى الجزء الثانى خاصة أنها تمثل الجانب الوديع فى بورن الذى لا يعرفه، والذى يحتاجه أيضا ليثبت لنفسه أنا مازال يأمن من نفسه على نفسه.. برغم المشاهد القليلة عددا المخصصة فى هذا الفيلم لشخصية مارى كرويتس، فإن الممثلة الألمانية فرانكا بوتينتِ لعبت دورها بقدرة واضحة على التركيز والتأثير والحضور، ولعلنا نذكر أن فرانكا حققت شهرة طاغية مستحقة لبطولتها الفيلم الألمانى الجميل "اجر لولا اجر/Run Lola Run" الذى يعرفه كل عشاق السينما، وعرض فى مصر بمهرجان القاهرة والمراكز الثقافية السينمائية عدة مرات بنجاح كبير.. إذا ابتعدنا عن قلب الفيلمين ونظرنا إلى الصورة من بعيد، فسنجد أن شخصية مارى استخدمت عواطفها الصادقة وحبها الكبير، كأنها قطعة قماش مبللة لعبت دورا حيويا للغاية لإزالة كتابة الطباشير المرتبكة فوق سبورة ذاكرة بورن بعد تنظيفها المخلفات المتهالكة قدر استطاعتها. وبعد تهدئة روحه الجامحة بمنحه الإحساس بالأمان لينعم بهدنة مؤقتة من حصار التوتر والتهديد بالقتل، أصبحت السبورة بيضاء على استعداد لمواجهة الماضى بالترتب الصحيح والدقيق كما سيحدث بالفعل..

معادلة صعبة جدا قاسية جدا نتائجها أسوأ من بعضها.. إذا ظل بورن ناسيا كل شىء،فسيستريح الجميع ويتألم هو وحده ويظلوا يلاحقونه حتى يصفونه بأى طريقة، ولو تذكر بورن ما حدث فسيمقت روحه على ما فعل ويضيع الجميع فى طى النسيان.. حبا فى مارى وسعيا للانتقام ممن قتلها وفضوله فى معرفة من الذى يبحث عنه بهذا الشكل الجنونى، مزج المخرج بين الإيقاع السريع لأفلام الجاسوسية والمطاردات بصفة عامة، وبين توحده مع وجهة نظر بورن خاصة فى المراحل الأولى التى تلاحقت فيها الأحداث حوله من كل ناحية، وتشتته هنا وهناك وارتفاع قيمة الوقت الثمين حيث أصبح الجزء من الثانية حدودا صريحة بين الحياة والموت.. طبيعى أن يكون الفيلم بحكم انتمائه لأفلام الجاسوسية ممتلئا بالمغامرات والمطاردات والاغتيالات والعمليات الإرهابية، لهذا اتحد مدير التصوير أوليفر وود والمؤلف الموسيقى جون باول والمونتيران ريتشارد بيرسون وكريستوفر روز والمشرف على المؤثرات المرئية بابلو هلمان ومصمم المعارك جيف إمادا تحت قيادة المخرج فى الدوران كطواحين الهواء الموجهة فى كل مكان، وبين كل الشخصيات داخل ألمانيا وروسيا والهند على المستوى المكانى والنفسى لترسيخ تلاحق الأحداث ولهاثها وراء بعضها البعض. فى ظل وجود قوى كبرى متعارضة منها من يسعى لكشف الحقيقة مثل باميلا لاندى، ومنها من يريد طمس الحقائق مثل وارد أبوت (الأسكتلندى برايان كوكس) مسئول المخابرات الأمريكية المتورط فى كل شىء من البداية،بالاشتراك مع شخصية روسية هامة للحصول على أموال طائلة، وهى العملية التى راح ضحيتها ذاكرة بورن ثم مارى ومن قبلهما آخرين من الجانب الأمريكى والروسى معا.. أهم ما يميز هذا الجزء

الثانى عن الجزء الأول أن هذا التشتت الدرامى البصرى كان مركزا بشكل مكثف منظم دون فوضى، وكيف تجوز الفوضى فى عالم المخابرات وصراع الرؤوس الذكية! بوصولنا إلى هذه الدفقات المنتظمة والاعتماد على صراع هذه القوى المتكافئة فكريا، ابتعد الفيلم قليلا عن تصنيف الآكشن الكامل من حيث تركيزه على المطاردات التى تناقصت عن الجزء الأول المزدحم بكل أنواعها، حيث كان الصراع هناك بين بورن كطرف وأعدائه كطرف آخر. فى الجزء الثانى تعددت أطراف الشبكة الأخطبوطية وشكلت مربعا عميقا مطحونا داخل دائرة كبرى، ليقف بورن فى زاوية وتقف باميلا فى زاوية ويترقب أبوت فى زاوية ثالثة، بينما يتابع الجانب الروسى فى زاويته الرابعة الموقف عن كثب قولا وفعلا.. ولأن السيد بورن الوحيد تماما الآن يتعرض لاختبارات نفسية وصراعات داخلية متوالية، منحه المخرج الفرصة الكافية ليراقبه ساكنا جسديا تماما مفرغا شحنة غليانه الداخلية فى مشاهد تضمه وحده بينه وبين نفسه، وأطفأ المخرج كل ماكينات فريق عمله من مونتاج وموسيقى وأدخلهم فى حالة من الصمت الظاهرى الذى يتفاعل فى حركة داخلية متأججة، تاركا كاميرات مدير التصوير منهمكة مع بورن فى كادرات كلوز قريبة تراقب وجهه مثلا، أو قريبة جدا تركز على أصابع يده المرتعشة على الزناد مترددا فى قتل باميلا التى تطارده دون سبب؛ لأنه ليس قاتلا بطبعه.. هذا التركيز على الصراعات الداخلية للمدعو بورن أعطى الممثل مات دامون مساحة تمثيلية مختلفة عن الجزء السابق، لا تعتمد فقط على القدرات الجسمانية والتدريبات الشاقة،بل على موهبة تؤكد وجود ممثل قوى يمتلك القدرة والمرونة الذهنية العضلية مثل دامون.. تعتبر شخصية جيسون بورن بالفعل من الشخصيات المركبة الصعبة الجامعة بين نقيضى القوة والضعف جنبا إلى جنبا؛ لأن المأزق الذى يقع فيه هذا الشاب المحترف ليس فقط أنه لا يعرف من هو، لكنه لا يعرف من يكون كل هؤلاء أيضا؛ فهو مجهول وسط عالم مجهول يعوم على سطح بركان لا يهدأ أبدا.. لهذا قلنا سابقا إن توظيف العمل قتل مارى فى توقيت حرج تماما كان من أهم دوافع خروج هذا الطفل الكبير الفاقد لذاكرته من مخبأه، ليستكشف عالمه بنفسه بسلاح ذكائه وفطرته الطيبة وذكريات حبه لمارى ليفتش بنفسه عمن يكون وعمن يكونوا.. إذا كان على بورن التوغل بين أوراق الماضى وحده تماما وبمنتهى الشجاعة مهما كان الثمن، فلم يكن هناك مفر من استصدار قرار إزالة من داخله لكل العوائق وكل الأسرار ومدارات الخوف اللانهائية ليعيد بناء نفسه من جديد على أساس صفحة بيضاء حقيقية.. من هذا المنطق تعمد المخرج ومدير التصوير الوقوف بالكاميرات فى وجه بورن خاصة فى مرحلة بحثه عن نفسه قبل وبعد مقتل مارى، فى دلالة بصرية لانغلاق منظور عالمه الضيق؛ فعيناه تنظران إلى الأمام،لكنهما فى الواقع تستقبلان لاشىء. ثم تبدّل الحال فى النهاية بعد اكتشاف بورن حقيقة نفسه وحقيقة من حوله قدر المستطاع؛ فأصبحت الكاميرات تقف إلى جواره بمحازاته وليس فى مواجهته، لترى معه العالم من حوله مثلما يراه الآن تماما بعدما انفك الحصار ولو قليلا، مستندا على حب مارى ووديعة الدفء والأمان التى أودعتها داخله ومازالت تطمئنه حتى بعد وفاتها؛ لأنها الوحيدة التى كان يثق بها والوحيدة التى ارتضت به حتى وهو معلق ضال عديم الهوية..

ربما يكون المنتجون يستعدون من الآن لعمل جزءً ثالث خاصة أن شخصية نيكى (جوليا ستايلز) مثلا لم يكن لها دور كبير فى هذا الجزء، مع أنها حلقة الوصل الوحيدة بين ماضى وحاضر جيمس بورن الذى تعلم الدرس جيدا من مارى قبل فراقها.. أخيرا توصل بورن الجديد إلى الحل السحرى، وواجه فعلته المخيفة التى كانت تطارده فى أحلامه الكابوسية وتذكرها تماما؛ فتوحد الحلم والحقيقة داخله عقله اليقظ واندمجا أمام عينيه، وأصبحا أصلا واحدا وليس صورة محيرة عائمة. لقد أدرك خطأ إصراره على كسر مرآته الداخلية وأدرك أنه لابد يقف أمامها وداخلها بطريقة صحيحة، وبنية سليمة وأهداف منطقية حيادية من أجل نفسه أولا وأخيرا ومن أجل مارى أيضا.. (٤٠٦)

"يعيشون بيننا"

عمل فنى مدروس يتميز بالدقة والإيجابية

من بين كم الأفلام الضخم الذى عرض فى فعاليات الدورة الثامنة لمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة، الذى أقيم من الحادى عشر وحتى السادس عشر من شهر سبتمبر هذا العام، اخترنا التوقف أمام عمل واحد فقط على مستوى قسم المسابقة وقسم البانوراما وهو الفيلم المصرى التسجيلى القصير "يعيشون بيننا" سيناريو وإخراج محمود سليمان إنتاج المركز القومى للسينما عام ٢٠٠٣، ويستغرق زمن عرضه على الشاشة أربعا وعشرين دقيقة ونصف. جدير بالذكر أن هذا الفيلم حقق التواجد المصرى بشكل ناجح على المستوى المحلى والدولى، حيث حصل على جائزة أفضل فيلم من المهرجان القومى للسينما فى دورته السابقة هذا العام، كما نال فى مهرجان الإسماعيلية جائزة أفضل فيلم تسجيلى قصير أيضا، رغم التنافس الشديد بين الأفلام التسجيلية القصيرة والطويلة بصفة خاصة.. ومادمنا نعيش حالة سينمائية متأخرة تعانى أمراضا مزمنة ومحاصرين بنوعية فنانين يحملون فتات مواهب مبتورة تتفاخر بضآلتها، فمن حق الجمهور التعرف على نماذج مصرية شابة موهوبة تحترم عملها وجمهورها دون استخفاف تمثل بارقة أمل فى الطريق، بدلا من هذا الإحباط المزمن والقتامة الجبرية اللذين كادا يظلمان أركان كل الغرف داخليا وخارجيا.. قدم المخرج محمود سليمان من قبل فيلم "رمسيس الثانى" عام ١٩٩٣، ونال به الجائزة البرونزية بمهرجان الإسماعيلية الدولى وجائزة لجنة التحكيم الخاصة من مهرجان قليبية بتونس، وله أيضا فيلم "وقت مستقطع" إنتاج عام ١٩٩٧ الذى نال تنويها خاصا من نفس المهرجان التونسى. بعد هذا التعارف القصير نصل إلى فيلم "يعيشون بيننا" الذى لا نستطيع اعتباره فيلما تسجيليا قصيرا بالمعنى المتكامل تماما بسبب هذه الثقوب الروائية الخفيفة، وكان واضحا تدخل السيناريست والمخرج فى بعض المشاهد ليضع بعض الأفعال والعبارات على لسان المشاركين فى العمل. وقد أصبح من الطبيعى الآن تداخل الحدود والفواصل بين متطلبات نوعيات وأجناس الأفلام المختلفة، طالما أنها تخدم العمل كما حدث مع الفيلم المصرى، بالتالى لا داعى للتجمد المتصلب داخل تصنيفات وتعريفات بعينها ظهرت فى وقتها بقصد التعريف والتوضيح، وليس لوضع حدود

خرسانية بأقفال موصدة بين نوعيات الأفلام تحظر الخلط بين الأمور هنا وهناك.. بداية نتوقف أمام عنوان الفيلم "يعيشون بيننا" لنجده يحمل كما من المدلولات المندسة كلها فى شبكة واحدة لا تنفصل فى نفس التوقيت بمنطق الحتمية الدرامية والاجتماعية.. سنعتمد مؤقتا على كتالوج مهرجان الإسماعيلية الذى لخص الفيلم فى عبارة موجزة للغاية بحكم المساحة المتاحة، ونعرف أن العمل كله يدور حول السيدة المصرية نادية وهى شخصية حقيقية بالفعل تعمل سنّان أسلحة، تتجول فى الشوارع لتلبية احتياجات أطفالها بعد انفصالها عن والدهم.. وقد استعرنا هذه الجملة السريعة لنستطيع تحليل مغزى عنوان العمل المختار بشكل أوضح لكل من شاهد أو لم يشاهد هذا الفيلم.. "يعيشون بيننا" فعل يعتمد على واو الجماعة التى تشير إلى أكثر من اثنين حسب مقتضيات اللغة العربية، وهو ما يعنى على الأقل وقبل مشاهدة العمل أنه يتحدث عن مجموعة من البشر تمثل حيزا كميا من حيث المبدأ. لكن بعد مشاهدة الفيلم وتعاملنا مع البطلة نادية كشخصية مستقلة فى حد ذاتها، تمتلك القوة والجلد وتكافح رغم كل شىء بصبر متواصل وتوكل إلهى، سنجد أن منظور التأويل يتسع ويتعمق شيئا فشيئا إذا اجتزنا الحدود الضيقة، وتعاملنا مع نادية بوصفها نموذجا واستعارة مكثفة لطبقة كاملة تكافح من أجل لقمة العيش،تحارب ضد الفقر والحاجة بكل قوة من أجل نفسها وأولادها أى الأجيال التى تأتى بعدها. وهو ما يحيلنا مباشرة إلى المسئولية الشاملة والخطاب الفردى الممتزج بالخطاب الجمعى الذى يرمى إليه العمل بهدوء، دون الحاجة إلى صب اللعنات على الحظ المتعثر أو التأسف على الماضى والحاضر والمستقبل الأسود من بعضهم البعض. من هذا المنطلق نرى أن الفيلم اختار بالفعل نموذجا مصريا واقعيا صادقا إيجابيا جدا من حيث المجمل رغم كل معوقات صراعه مع الحياة، مما أدى إلى فتح عدد من قوات الاستقبال داخل المتلقى بعيدا عن الرثاء الذى يغيب العقول. بعدما استبدله المخرج وطرح الحقائق والملابسات لكن برؤية دافعة مشجعة متفاخرة بهذا النموذج العملى الذى يحارب فى صمت، معليا من شأن الإرادة الجرانيتية فى خوضها للحروب المتوالية والحروب أنوع كثيرة ودرجات أكثر.. نعود إلى استكمال مغزى العنوان المطروح لنجد أن عدم تحديد الفاعل لفعل "يعيشون" وحصره فى واو جماعة تشير ولا تحدد، يؤكد لنا منظور لعب نادية دورا دراميا مزدوجا كشخصية مستقلة من جهة وكنموذج نمطى له خصوصيته، لكنه يشبه الكثيرين من جهة أخرى، وكأننا نقول ضمنا "هؤلاء يعيشون بيننا" مثلهم مثل غيرهم. لكننا إذا تساءلنا بيننا وبين أنفسنا بداقع الفضول البشرى التلقائى "من يكون هؤلاء؟"، فستأتينا الإجابة التى يقدمها الفيلم فى رؤيته الفكرية الفنية المطروحة وتعلن أن هؤلاء هم نادية وأولادها و.. و.. إلى ما لا نهاية. ثم نصل إلى دلالة تتولد بالتبعية من الكلمة الثانية من العنوان "بيننا"، والتى تركز على ظرف المكان إضافة إلى ضمير جمعى، لتحيلنا مرة أخرى إلى مدى المعاناة التى تعيشها هذه الطبقة المطحونة جدا من تهميش وشبه إلغاء،مع أنهم مازالوا يعيشون بيننا كفعل مضارع سارى يجرى ويُمارس فى العصر الحاضر. برغم أن ظرف المكان المختار يشير ظاهريا إلى موقع مكانهم بدقة، فإنه فى الحقيقة تحديد ظاهرى وهمى إذا تأكدنا أنهم بالفعل بيننا جميعا، لكننا لا نراهم وكادوا أن يضيعوا فى الزحام، لولا قدرتهم المخيفة على التمسك بالحياة بدافع غريزة البقاء التى تتحدى الفناء وتثور فى صمت فاعل على قمع التهميش وقهر الفقر والحاجة الاقتصادية.. هذه الدلالات المجتمعة جسدها المخرج على المستوى البصرى، بالتعاون مع فريق

عمله المكون من مدير التصوير رؤوف عبد العزيز والمونتير أحمد داود والمؤلف موسيقى عمرو أبو ذكرى، عندما صنعوا من سيرة هذه السيدة قصة كفاح مشرفة سر قوتها فى قدر تواضعها. كما استخدم المخرج صوت نادية نفسها كرواية لحكايتها ومعلقة على الأحداث بصدق متناه فى تعبيراتها الصوتية والحركية صمتا وكلاما وبتلقائية حقيقية، لصنع حالة من التقارب تتزايد وتقوى بالتبعية لمفهوم التعاطف ثم التوحد، إذا يبدو أن ليس لديها وقت ولا جهد للتمثيل؛ لأن إلحاح متطلبات الحياة ورؤيتها الواقعية للحياة من حولها أولى أن تمنحهم تركيزها وطاقتها. حكت نادية التى نراها على الشاشة أمامنا بصوت شجى لا يستدر العطف كيف عصفت بها الحياة من هنا إلى هناك، حتى استقر بها الحال فى مهنة سن الآلات الحادة، والتى تعلمتها من زوجها وقررت بكل قوة وجرأة الانفصال عنه لتنال حريتها وتتفرغ لتربية أولادها الصغار طلاب المدرسة، ولم تتراجع ولم تحقد على شقيقتها التى تقضى الصيف مع زوجها فى أوروبا كل عام، وتدعوها للقدوم إلى الدولة العربية الغنية حيث تعيش بشرط التخلى عن أطفالها.. بهدوء ووجهة نظر مدروسة انتظمت جهود طاقم العمل الفنى بقيادة المخرج منهج الاقتراب من حياة نادية على طبيعتها، بقطعات هادئة فى توقيتات منضبطة بعد تحقيق غرض اللقطة داخلا لسياق الخاص والعام على نغمات موسيقى شرقية خالصة، تستعرض لمحات من حياتها رغم مأزق تكرار المشاهد الضيقة فى حياتها لأنه روتين لا يتغير. مع اختيار زوايا وكادرات ليست فقط إنسانية هادئة،بل تؤكد على سبب اختيار نادية بطلة هذا الفيلم، من خلال التركيز دائما على مراقبة تفاصيلها الصغيرة بمنطق المصداقية والقوة والمساواة، سواء فى بيتها وحدها أم مع أولادها أم وهى تتجول فى الشوارع حسب عملها، أم وهى تتناول الطعام البسيط جدا مع أبنائها على رصيف الشارع بعد انتهائهم من المدرسة. لولا المساحة المتاحة لاستفضنا على تحليل المشاهد بتفاصيل أكثر، لكن يهمنا كثيرا فى هذا الفيلم الوقوف على أهم سببين لنجاحه.. أولا - مصريته الشديدة وهويته الشعبية الأصيلة وحسه الوطنى الواضح دون صراخ ولا خطابة ولا رؤية مصطنعة مشوشة، مازجا خيوطا اجتماعية ونفسية واقتصادية وسياسية بهدوء فى شبكة منظومة واحدة، ترمى الكثير من الشفرات للعديد من مستويات التأويل المختلفة. ثانيا - قدرة المخرج ونضجه الفكرى الذى أهله لقيادة فريق عمله بمنهج متجانس خلاق ينساب فى بوتقة واحدة، محددا أهدافه بوضوح ويعرف جيدا لماذا اختار هذه الشخصية، وماذا يريد منها وكيف يوظفها على مستوى المنظور القريب والبعيد وماذا يقصد من ورائها، مخططا دوافعه وأدواته وميزانيته وأهدافه بوضوح دون فلسفة متزايدة أو إقحام ذاته دون وجه حق. الجوائز فى النهاية وجهات نظر لها ظروف كثيرة، بالتالى هى ليست دافعنا لتقديم هذه القراءة التحليلية القصيرة عن هذا الفيلم؛ وإنما كان دافعنا الوحيد أنه بالفعل عمل فنى ليس إعجازيا، لكنه دقيق الإيقاع مدروس بوعى دون تعجل لم يقع فى دوامة الملل والتطويل.بالتالى يستحق المشاهدة والتأمل وهذا يكفى..(٤٠٧)

"يا ريت كان عندى ٣٠ سنة/13 Going On 30"

أمنية مستحيلة تصالح بين حدود الحقيقة والخيال

"جينا: ماما.. هل تتمنين يوما عودة الزمن إلى الوراء لتصلحى أخطائك؟

الأم: لا..

جينا: لماذا؟!!

الأم: لأنها أخطائى.. جزءً منى.. علىّ أن أتقبلها وأتصالح معها لأتجاوزها وأحافظ على بقية حياتى."

هذه الكلمات التى تعد من أجمل مناطق الحوار فى الفيلم الأمريكى الكوميدى "ياريت كان عندى ٣٠ سنة/13 Going On 30" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج جارى وينيك، هى التى تحمل شفرة البنية الأساسية للخطاب الفكرى داخل هذا العمل الذى يطرح قضية عميقة لمناقشتها بأسلوب مبسط وهذه مهمة شاقة للغاية، لكن هذا التبسيط تمادى أحيانا أكثر من اللازم؛ فجاء ببعض السلبيات.. بدأ عرض هذا الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الثالث والعشرين من شهر أبريل الماضى، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم متوافق مع تقديرنا أيضا، أى أنه يقبع بهدوء فى المنطقة المتوسطة لنفس سبب التمادى فى البساطة أحيانا الذى ذكرناه سابقا.

هناك أنواع من الألعاب نصنفها ببساطة فى خانة إما مسلية أو غير مسلية وانتهى الأمر، لكن هناك نوع آخر من الألعاب نصنفه فى خانة "لعبة خطيرة"، ربما تؤدى إلى انقلاب الإنسان رأسا على عقب.. من بين هذه الألعاب اختار كاتبا سيناريو جوش جولدسميث وكاثى يوثبا الاعتماد فى بنائهما الدرامى العام للفيلم على لعبة "سبع دقائق فى الجنة"، التى توفر لمن يقبل عليها تمنى أى أمنية فى خياله ليعيش معها سبع دقائق فى الجنة التى يتمناها. على قدر الأمنية ومدى اشتياق الإنسان إليها، على قدر حلاوة الجنة التى يحلم بها ويبنيها من بنات أفكاره.. عندما أحضر الفتى الصغير الطيب القلب مات (شون ماركت) لزميلته فى الدراسة وجارته العزيزة جينا الصغيرة (شانا داودسويل) هذه اللعبة كهدية فى عيد ميلادها الثالث عشر، لم يكن يعرف أنه سيتيح لها الفرصة دون أن يقصد للفرجة على مستقبلها القادم فى شاشة السينما التى تخصها وحدها فى عقلها الباطن، وهى مغمضة العينين لمدة دقائق معدودة تجلس وحدها فى حجرة المخزن الصغيرة.. عندما يخلق السيناريست فى خياله أى شخصية يتصور لها عالما متكاملا يصنعه لها ويقرر فيه مصيرها ولكل شخصية مشكلاتها التى تخصها، مع ذلك يظل عالم المراهقة من أعقد المناطق التى يقدم الفنان على التعرض لها؛ لأنها مكمن كافة التقلبات الفجائية من أقصى اليمين لأقصى اليسار بقصد أو بدون، وما أصعب مرحلة بداية تفتح الزهور الممتلئة بالأشواك من كل نوع.. كان منتهى حلم جينا الصغيرة حتى قبل خوض اللعبة بلوغ سن الثلاثين بأقصى سرعة؛ لأنها قرأت فى إحدى المجلات أنها هذا هو عمر المرأة المتكاملة على كافة المستويات الجسدية والنفسية والذهنية

داخليا وخارجيا. لكن قبل خوض هذه اللعبة قدم لنا المخرج عدة مشاهد قصيرة جدا سريعة جدا ألقى لنا من خلالها عدة مفاتيح صامتة، تخبرنا عن أساس التركيبة الدرامية لهذه الفتاة مع زملائها أو مع والديها أو وحدها تماما أمام مرآتها الظاهرة والباطنة. وقد تطابقت النتائج فى كافة الأحوال لنجد جينا الصغيرة طيبة القلب تسبقها ابتسامتها فى كافة الأحوال، لكنها فى الحقيقة ابتسامة انبهار بالعالم الخارجى من حولها وبكل ما لا يخصها ولا تستطيع الوصول إليه، مثل زملائها المغرورين فى الدراسة وثقتهن المطلقة بأنفسهن رغم وقاحتهن المتجلية للجميع. أما مع نفسها ومع والديها فلم يكن هناك أى مجال لأى ظل ابتسامة ولو من بعيد؛ لأن جينا الصغيرة لم تكن متصالحة مع نفسها ولا يعجبها حالها أبدا من ناحية شكلها وجسدها، ولا يعجبها عدم احترام والديها لخصوصياتها الجديدة وعدم موافقتهما على رغبتها الجامحة فى تخطى حواجز الزمن بأقصى سرعة. خلاصة القول إن جينا الصغيرة كانت متعجلة جدا أكثر من اللازم، والمتعجل جدا الملهوف على كل شىء الغاضب جدا على محدودية قدراته كثيرا لا يتورع عن فعل أى شىء لتحقيق أحلامه بالسحر أو بغيره.. لقد استطاع المخرج جارى وينيك تجسيد هذه المرحلة بصريا وبث الرؤية التى يريد طرحها، عندما وظف فريق عمله المكون من مدير التصوير دون بورجس والمونتيرة سوزان لتنبرج والمؤلف الموسيقى تيودور شابيرو لتقديم عالم المراهقة عامة وعالم جينا خاصة، بمنطق أن كل منهما يمثل جزءً من الكل بالنسبة للآخر. رسم المخرج عالم المراهقة فى حد ذاته كإطار شرعى لمفهوم هذه المشاهد الأولى بوصفها متطابقة مع الواقع الذى تحياه جينا بالفعل. ولأنها لا تمتلك منطقة تميز ما ومازالت مجرد علامة عارضة فى هذا العالم الذى تنتمى إليه، تعمد المخرج دائما وضعها وسط زملائها المغرورين بالتحديد كنقطة تائهة فى وسط البحر لا محل لها من الأهمية أو الإعراب. بالمثل لم يمنح أى منهم تميزا بصريا سمعيا دراميا؛ لأنهم فى حقيقتهم لا يشكلون وحدات فردية ذات قيمة، لكنهم مع ذلك المكونات الطبيعية لعالم متكامل يريد المخرج خلقه. ومنه سيكشف عن النسيج الحقيقى للتركيبة الدرامية لشخصية جينا من خلال رصدها شخصيا، ومن خلال احتكاكها بأصدقائها خاصة الفتاة لوسى أشدهم غرورا ووقاحة وزعيمة الفتيات المتكبرات؛ فجسد ملامح هذا العالم المنطلق الحيوى المتطلع جدا الخالى من المسئوليات بالمزج بين الألوان الصارخة لتفاصيل الكادر، من خلال تصميم غرفة جينا وزينة عيد ميلادها والتركيز على التكوين الجمعى للمراهقين، وبين القطع الحاد بين المشاهد تعبيرا عن حالة الغضب الحقيقية المكتومة داخل الفتاة والموسيقى المرحة الراقصة الصاخبة التى تناسب هذا المرحلة العمرية وصوتها العالى، وإصرار مراهقيها على إثبات وجودهم ليستلفتون نظر الآخرين، وإنذار الجميع أن هناك كائن متكامل قادم على خريطة الكرة الأرضية ليحتل مكانه الطبيعى الذى ينتظره..

من هنا أقام هذا الفيلم بنائه المتكامل على أكتاف هذه الأمنية الصغيرة دون غيرها، مما استلزم زرع المصداقية والبساطة لهذا التصور الفانتازى، وإلا سقط العمل كله من نقطة البداية منتحرا من الدور الأرضى.. وهو ما يذكرنا على سبيل المثال ببعض الأعمال الفنية الأخرى مثل فيلم "كذب × كذب/Liar–Liar" ١٩٩٧ إخراج توم شادياكوفيلم "وحدى فى المنزل/Home Alone"، ويذكرنا أيضا بالباليه

الشهير "كسارة البندق/Nut Crucker" وموسيقاه الشهيرة التى وضعها العبقرى الروسى تشايكوفسكى. وجميعا يشتركون أنهم أقاموا الصرح الدرامى كاملا على حشد متطلبات المصداقية الفنية والإقناع، من منطلق مجرد أمنية صغيرة تكون نقطة التحول فى الصراع الدرامى ككل. ولعل باليه "كسارة البندق"هو أقرب المعالجات من حيث الفكرة للفيلم الأمريكى، وكان يقوم هو الآخر على فكرة حلم فتاة صغيرة فى مرحلة المراهقة لتصبح شابة، بعدما تتحول لعبة كسارة البندق فى يدها إلى أمير جميل، ثم تجوب كل العالم وتشاهد الرقصات المختلفة إلى آخر تفاصيل هذا الباليه الشهير. نعود إلى الفيلم الأمريكى مرة أخرى ونتوقف بهدوء أمام أول مرة تستيقظ فيها جينا الكبيرة عام ٢٠٠٤، لتكتشف أنها الآن امرأة ناضجة لها من العمر ثلاثون عاما، رغم أنها بالأمس كانت تعيش عام ١٩٨٧؛ لأنها ستكون من اللحظات الهامة المؤسسة لبناء هذا لعمل والمكملة للمصداقية الأولى التى انزرعت بنجاح فى المرحلة الأولى.. بداية تسلطت الكاميرا فى لقطات قريبة جدا على بعض أجزاء بعينها لجسد جينا لتبرز اختلاف المقاسات والمنظور عن طفلة الأمس، وتؤكد لنا بصريا حدوث مرحلة التحول بالفعل ونفاذ الأمنية الخطيرة فى الصميم، حتى أصبحت حقيقة واقعة سواء حدث هذا بالفعل أم أنه يدور فى خيال جينا الصغيرة فقط لا غير، مع إتاحة الفرصة للمتلقى ليكون المشاهد السرى الإضافى لهذا العالم السرى الأساسى المشتق من العالم الواقعى ولو للحظات فى خيال مراهقة صغيرة. وبعدما انتهت الكاميرا من استعراض القوام الجسدى الجديد لجينا الرشيقة ببطء مقصود، صنع المخرج حالة من التوحد بين البطلة والمتلقى وهما يفاجآن سويا بعالمها الجديد، وأن أمنيتها المستحيلة قد تحققت وأصبحت بالفعل امرأة ذات ثلاثين عاما.. جينا الكبيرة (جنيفر جارنر) تعيش فى شقة غريبة أنيقة وتقيم علاقة خاصة مع لاعب الهوكى المعروف والمتزوج أيضا؛ فهربت إلى الشارع لتجد فى انتظارها لوسى الكبيرة (جادى جرير) تخبرها وتخبرنا أيضا أنها أصبحت الآن من كبرى مصممات حملات الدعاية الإعلانية فى واحدة من أشهر مجلات الأزياء. على المستوى الإيجابى سنجد أن التعرف على عالم جديد تماما يسمح بالعديد من المفاجآت المتوالية، مما يخرج بالفيلم من دائرة الملل ويزيد من شغف المتلقى بشكل نام متطور، كما أن هذه الصحبة من مشاهد الاكتشافات أتاحت لنا التأكد عمليا أننا أمام ممثلة تمتلك بالفعل قدرا كبيرا من المرونة والمصداقية فى الأداء والرشاقة والتوافق الذهنى الجسدى العقلى والبساطة، بالإضافة إلى القدرة على صنع الكوميديا الراقية من زاوية الجدية الكاملة. ما زاد من صعوبة دور الممثلة الشابة جنيفر جارنر أن مقتضيات تحقق هذه الأمنية المستحيلة جعلها تقفز جسديا سنوات طويلة، لكن المشكلة أنها مازالت تتعامل مع الدنيا بكل ما فيها ومن فيها بعقلية فتاة تمتلك من العمر ثلاثة عشر عاما!! الحق أن هذه الازدواجية بين الشكل والمضمون إذا جاز التقسيم لم يكن بالأمر السهل؛ لأن المظهر الجسدى العام يؤكد تحقق حالة أنثى كاملة على المستوى الصورة المفترضة، لكن منهج الحركة والأداء الصوتى والتعبيرى كان يقتضى بالممثلة ألا تتعامل بمنطق طفلة بل بمنطق مبادىء كائن جديد متخبط تماما ونوايا امرأة مثلما كانت فى الأمس القريب تماما، رغم أنها غارقة فى مظاهر الأنوثة الكاملة.. كان لابد أن يتطور المنهج البصرى الدرامى التشكيلى الذى انتظمه المخرج ليتماشى مع تطور

الصراع الدرامى؛ فزاد من حدة الإيقاع الداخلى ليس من منطلق الغضب هنـا، بـل من منطلق دهشة المولود الجديد وصدمته فى كل مـا يحـدث، لكنهـا صـدمة مـن النوع المفرح المتزايد كلما اكتشفت جينا ما وصلت إليه من نجاحات هائلة. بما أن طبيعة حركة المدينة لا تهدأ ونبضات عالم الصحافة لاهثة لا تعـرف الهدنـة، ققفـزت الكاميرات على حواجز أعلى وزادت من سرعة استعراضها لهذا العالم الجديد فـى لقطـات متوســطة لتلاحـق الأحـداث المتواليـة، وإلا ســتفوتها خاصـة مـع أهميـة شخصية جينا الحالية. لكن مع الفارق أنها أصبحت الآن بطلـة الكـادر الوحيـدة أيـا كانت لوسـى بجانبهـا أم لا، مـع اسـتثناء المشـاهد القليلـة التـى يشـاركها فيهـا صديقها القديم مات الكبير الآن (مارك روفالو) الذى يعمـل مصـورا حـرا نتيجـة حبـه الكبير للكاميرا منذ الصغر. لكن يبدو أن حالته المادية متعثـرة كثيـرا، وهـو لا يعـرف لماذا تتصل به جينا الآن رغم انفصالهما منذ عيد ميلادها الثالـث عشـر بالتحديـد، لاعتقادهـا أنـه صـرف أصـدقائها المغـرورين عـن عمـد لإتعاسـها؛ فهـو الآخـر يبـدو مندهشا لكنها دهشة عقلانية واقعية مـن نـوع مختلـف تمامـا عـن دهشــة جينـا العبثية الهائلة. كما نضجت الموسيقى إلـى حـد كبيـر، لكـن دون أن تفقـد مرحهـا والإحسـاس الراسـخ بمرحلـة المراهقـة النزقـة الطائشــة التـى لا تحســب حســابا كبيرا لتعقيدات المجتمع، بالتالى جاءت أكثر فرحا لكنها أيضا أكثـر تسـلطا وقياديـة وعمقا. كما وظف الفيلم استمرارية التركيبة الدراميـة الصـريحة لشخصـية الشـاب مات، ليلعب دور المرآة الصريحة الصادقة التى تركتها جينا فى حجرتها يوم فارقـت عامها الثالث عشر ولم تعجبها؛ لأنها لم تريها ما تتمنـاه ولـم تكـذب عليهـا.. كلمـا تواصلت جينا مع عالمها الجديد اكتشفت هى واكتشفنا معها أنها وصـلت بالفعـل أسـرع مما تخيل ليس فقـط فـى المرحلـة العمريـة، لكنهـا بلغـت الجـاه والوظيفـة والمال بكافة أفعال النصب والاحتيال الممكنة، حتى علاقتها العاطفية مع صـديقها لم تكن إلا خيانة صريحة له ولزوجتـه المنتهكـة حقوقهـا دون وجـه حـق. مـن هنـا يتضح لنا الرسالة الفكرية التى يطرحها الفيلم بشـكل أعمـق.. ليســت المشــكلة الوصول سريعا إلى أى هدف من الأهداف، لكـن المشـكلة الكبـرى كيـف الوصـول ولماذا، وفى النهاية ستجيب الأفعال والاجتهادات على سؤال "متى" الصـعب مـن تلقاء نفسـها.. من هنا نستطيع تأمل الديالوج القصير الذى بدأنا به هذا المقال من وجهـة نظـر أخـرى ونحـن داخـل الأحـداث الآن، لنـدرك مـا وراء مغـزى كلمـات الأم ودلالاتها العميقة وكأنها تقول لابنتهـا بأقـل كلمـات ممكنـة: "أبـدا لا تحـاولى دفـع عجلة الزمن إلى الأمام أو الخلف، خط الحياة شـىء قدرى لا مفر منه. أما أخطائك التى ارتكبتهـا فـى الماضـى فـلا تـداويها بطلـب المسـتحيل؛ لأن الـزمن لا يسـير بظهره مهما حدث. فهى فى النهاية أخطائك أنتِ.. تعاملى معها وتقبليها وافخرى بها أحيانا؛ لأنها جـزءً منـك وبـدونها لـن تتكـون الخبـرات مهمـا كانـت. وإذا تقبلتهـا وتجاوزتها، فستتقبلك وتتجاوزك وتتصالحان سويا إلى الأبد.."

أخيرا أدركت جينى أنها عندما تمنت فراق مرحلة المراهقـة فقـد فاتهـا الكثيـر، وأنها عندما وصلت مكانة مرموقة بالنصب والكـذب فقـد فاتهـا الكثيـر، وأنهـا عنـدما قررت فراق صديقها الوحيد ومستشارها الأمين فقد فاتها الكثير جدا، وأنهـا عنـدما كانت تحد من علاقاتها بوالديها لدرجة شبه القطيعة فقـد فاتهـا الكثيـر جـدا جـدا. بعدما أدركت جينا الكبيرة الصغيرة هذه الحقـائق الهامـة وتعلمـت أهـم درس فـى حياتها رغم قسوته، كان لابد لكل أدوات المخرج أن تأخذ هدنة قصيرة عميقـة مـع

البطلــة التــى تكاشــف نفســها الآن؛ فهــدأت كــل أزرار الكــاميرات والمونتــاج والموسيقى حتى وصلت إلى مرحلة البطء الشديد ثم الجمود التام. لكن سـرعان ما عادت عجلة الحياة تدب مرة أخرى داخل آليات فريق العمل وأدواته الإبداعية فور الانتقال من مرحلة التكشف إلى مرحلة التنوير، لكن مع اختلاف المقاييس النفسية الجديدة. ليس المهم الآن أن جينا تبلغ من العمر ثلاثة عشر عاما أو ثلاثين عاما، بل المهم أنها تعيش مرحلة عمرية ذهنية جسدية تتقبلها وترضى عنها، وتتعامل معها بتأن دون أن تسرق أحلام غيرها أو تتعسف مع أحلام نفسها. لهذا عادت الكاميرات مرة أخرى للتعامل مع جينا بوصفها البطلة الوحيدة، لكنها تستمد بطولتها من قيمة الأعمال التى تنجزها وسط مجموع من البشر، وهو على النقيض من المنهج الجمعى لمفهوم الصورة فى بداية الفيلم الذى كان يتعمد تهميشها وسط المجموع كما ذكرنا. إذا كانت جينا جزءًا من كل مرحلة المراهقة والعكس صحيح، فقد أصبحت الآن هى الخالق الوحيد والحقيقى لعالمها هى الذى تعيشه داخلها وخارجها، بعدما توصلت إلى مرحلة التوازن الذاتى الداخلى وتخلصت من طوق غضبها على نفسها أولا وعلى زمنها ثانيا. عادت حيوية الإيقاع إلى المشاهد المختلفة مع فارق القطعات الناعمة بفعل تحول الشخصية، وهى التى استوعبتها الموسيقى بمزجها بين الجملة الناضجة والطفولية البريئة بالفعل بعيدا عن هذه الجمل المزيفة السطحية التى تدعى البراءة. ومثلما كانت الملابس التى اختارتها المصممة سوزى دى سانتو تتميز بالبهرجة الشديدة والألوان الصارخة والغرور الواضح وتعمد الكشف عن إغراء الأنوثة الكاملة فى مرحلة سابقة، أصبحت الآن فى مرحلة التنوير تتبع منهج الخطوط الصريحة والألوان المستقيمة الهادئة فى مضمونها وإيحاءاتها التى تدل على شخصية واحدة بوجه واحد فقط. بالتالى كان لابد من تغيير ترتيب الشخصيات داخل الكادر الواحد بناء على قيمتهم الحقيقية الآنية. وبعدما كانت لوسى تتقدم جينا فى كافة الكادرات بوصفها مفتاحها الوحيد للتعرف على عالمها الجديد، وبما أنها أقرب صديقاتها التى توجهها نحو كل شىء رغم وقاحتها وتسلطها، وجدنا جينا تتقدم لأول مرة على صديقتها التى لم تعد صديقتها تسير بخطى ثابتة، وتتركها كما مهملا ورائها بلا وزن ولا رائحة ولا بصمة.. لكن مشكلة هذا العمل هى تعامله مع بعض المواقف والمفاهيم داخل المشاهد بقدر متزايد من البساطة والتسرع أكثر من اللازم؛ فطفت الأفكار على السطح بعدما تخففت من عمقها بشكل ما عكس اتجاه التيار، مع أن الفرصة كانت مهيأة لتقديم مستوى أقوى وأعلى مما شاهدنا بدلا من حصاره فى خانة الفيلم الخفيف بقدر. من المهم أيضا الإشارة إلى الأداء التمثيلى المتزن للممثل مارك روفالو الذى جاء هادئا مستوعبا ممتصا لكل تقلبات جينا فى كافة المراحل، دون أن يقع فى كمين أحادية المثالية البلهاء أو الارتكان إلى تسطيح الوجه والاعتماد على تعبير براءة واحد مثلا لا يتغير. فقد كان بالعكس واعيا بمتطلبات الطيبة الممتزجة بالقوة التى لا تهوى لمنطقة الضعف أبدا، مع أن معظم دوره انحصر غالبا فى ردود الأفعال الصامتة المقيدة داخل هدوء شخصيته التلقائى واتزانه العقلى وواقعيته الشديدة، وألم حبه المكتوم لجينا التى لم تعره أى اهتمام وجاءته بعد فوات الأوان.. لكى يقدم الفيلم معالجة جديدة لفكرة فرضية الحلم المستحيل، عدنا بطبيعة الحال إلى مشهد الفتاة الصغيرة التى كانت تتخيل كل ما شاهدناه فى

عقلها الباطن، لكنها استفادت كثيرا من التجربة وخافت من سوء المصير أو بمعنى أدق خافت من نفسها بالفعل. وإذا بها تستفيق وتنقلب على صديقتها الشريرة وتكتشف قيمة صديقها الصغير مات وتخصه بمشاعرها قبل أن يضيع منها، وتصبح شخصية فاعلة إيجابية وتقلب النهاية التعيسة لنهاية سعيدة بيدها داخل واقعها الحقيقى.. لكن الفيلم أضاف مشهدا آخر ليبدأ الدائرة الدرامية من جديد قلب منظور الرؤية مرة أخرى، عندما جرى بالزمن بالفعل هذه المرة لنشاهد جينا وهى فى الثلاثين من عمرها بنفس الشكل والابتسامة والملابس الرقيقة الواثقة فى المرحلة الأخيرة لحلمها، ونتأكد أنها الآن لحقت بأهم حلم فى حياتها وتزوجت مات بالفعل واستمتعت بكل مراحل عمرها فى وقتها، لتبدأ نقطة انطلاق فى دائرة درامية عمرية جديدة. ومن الذى يجرؤ على وضع نقطة بداية أو نهاية لدائرة عجلة الزمن التى لا تنتظر أحدا، ولا تلقى الدرس على الإنسان مرتين أبدا.. (٤٠٨)

"الرهن/Collateral"

مباراة تمثيلية شيقة بين توم كروز وجيمس فوكس

كان من الممكن أن يكون الفيلم الأمريكى "الرهن/Collateral" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج مايكل مان واحدا من عشرات بل مئات الأفلام الأمريكية التقليدية، التى تدور بالمتلقى فى عالم المغامرات والمطاردات والجريمة ومشاهد الدماء وآكلاشيهات العنف وطلقات الرصاص المتطايرة، إلى آخر هذه المواصفات التى اشتهر بها إيقاع الأفلام الأمريكية المقولبة. لكن عدة أسباب اجتمعت لتهرب بالفيلم من هذا المأزق التاريخى الأزلى، قفزت به إلى سجل حافل من الإيرادات بلغ اثنين وثمانين مليون دولار داخل الولايات المتحدة الأمريكية فقط رغم كل إغراءات الانسياق وراء التقليدية العمياء..

أول وأهم ما يميز الفيلم الأمريكى "الرهن" الذى يدور فى عالم الجريمة والغموض والتوتر، أن وراءه مخرجا يحمل بصمة فنية ورؤية فكرية يريد طرحها من خلال معالجة سينمائية تلهث وراء الصعب، وتترك السهل من الأعمال من حيث التناول والمعالجة. حقق المخرج الأمريكى مايكل مان نجاحا ملموسا فى أفلامه انطلاقا من بحثه ودقته فى اختيار التفاصيل المرئية للمشاهد والقدرة على استكشاف طاقات الممثلين واستثمارها، وقد صنع برؤيته البصرية الفكرية حالة فنية صالحة وتربة إبداعية خصبة أفرزت العديد من الأعمال الناجحة التى تطرح عالم عدد قليل من الشخصيات المعقدة، ينتج عنها بالتبعية صراعات درامية صعبة ومواجهات متوالية الأبعاد والفجوات والطبقات. فهو على سبيل المثال وليس الحصر سيناريست ومخرج ومنتج فيلم "على /Ali" إنتاج ١٩٩٩، ونفس المهام الثلاثة قام بها فى الفيلم الجرىء العميق "الدخيل/The Insider" الذى يعد واحد من أجمل وأصعب أفلام الممثل البارع راسل كرو التى أثبتت قدراته التمثيلية العميقة. بالتالى نحن أمام مخرج واع له بصمة فنية متميزة امتدت أيضا فى فيلمه الجديد "الرهن" الذى ربما لا يكون أفضل أفلامه، لكنه مع ذلك بذل جهدا

واضحا لإنقاذ الفيلم من تقليدية الصورة أولا مع جودة السيناريو، ثم إضفاء العديد من الدلالات والإحالات الذكية التى تحتمل العديد من مساحات التأويل الممتعة.. أقام السيناريست ستيوارت بيتى أساس الفيلم الدرامى على فن المزج بين مفردات عالم الجريمة المتعارف عليها مع إضافة وجهة نظره، وبين الصراع الدرامى بين شخصيتين يحملان تركيبتين سيكولوجيتين تكاد تكون متناقضتين فى الظاهر، لكن كثرة الفراغات المشتركة هنا وهناك ستزيدها سخونة وغموضا وإثارة بالتدريج.. حدد الفيلم من البداية المكان والزمان الذى سيشهد هذا الصراع الثنائى الحاد بين بطلى الفيلم، ليكون مدينة لوس أنجلوس الأمريكية فقط لا غير، المزدحمة والمزعجة ذات الإيقاع اللاهث المتكالب على الحياة بوجهات نظر مختلفة. أما زمان استمرارية الصراع الدرامى فيبدأ فى السادسة مساء وينتهى فى الرابعة فجر اليوم التالى، وهو الذى ترجمه ووظفه المخرج لنقل ملعب المباراة الدرامية بين البطلين فى أوقات مختلفة، ومعها تتباين طبيعة الإيقاع والبشر والأحداث والمغامرات وخلافه.. تضم المنظومة الدرامية فى هذا العمل ثلاث شخصيات رئيسية تنقسم إلى فريقين اثنين، كل منهما يقف فى مواجهة شاقة تماما مع الآخر. المشكلة الخطيرة التى ستضح بالتدريج هى استحالة سير فريقى الصراع فى طريق متواز أو الالتقاء فى نقطة واحدة ولو من بعيد، لقد أصبح الفيصل الوحيد بينهما هو حياة واحد على حساب الآخر فقط، وما أشد صراع البقاء قسوة وعنفا.. الطرف الأول فى هذه المنظومة المركبة هو سائق التاكسى ماكس (جيمى فوكس) الشاب الأسمر الطيب القلب، الهادىء جدا من داخله ومن خارجه والمكافح تماما يصب كل طموحه على إنشاء شركة خاصة به وحده. من أكثر النقاط الإيجابية المميزة لشخصية ماكس أنه رجل واضح صريح يحمل وجها واحدا فقط ومظهره يتطابق تماما مع مخبره. هذه المواصفات الوديعة التى تقدس الكفاح والحياة الجادة لابد أن تتناسق وتلقى قبولا وصدى واسعا من النظرة الأولى داخل فتاة جميلة مثل آنى (جادا بنكت سميث)، التى استوقفت السائق ماكس مثلها مثل أى راكب. وبما لها من ذكاء فطرى وقدرة على قراءة الشخصيات والتقاط مفاتيح فك شفرتهم بوصفها محامية ذكية تعمل لحساب الحكومة الفيدرالية، انجذبت كيميائيا ونفسيا منذ الوهلة الأولى إلى شخصية ماكس مثل المرآة العاكسة الصادقة؛ لأنها تشبهها كثيرا وتذكرها بنفسها وبأهم ملامح طبائعها. بادرت هى بإعطائه الكارت الشخصى فى دلالة على قدرتها الحاسمة على اتخاذ القرارات الحازمة الفاصلة فى لحظات قصيرة، وهو ربما نفس الجانب الناقص ماكس الذى أحيانا ما يتباطأ فى اتخاذ قرارات مصيرية خاصة تلك التى تتعلق بمستقبله وسعادته.. لهذا كان من البديهى أن يكوِّن الحبيبان الجديدان فريقا متكاملا من التفاهم والثقة والتقارب، يقفان به فى مواجهة الفريق الآخر من العدو القادم من قريب جدا وهو المدعو فنسنت الذى يشكل وحده كتيبة أعداء بأكملها.

يوما ما تصور ماكس أنه يستقبل راكبا عاديا جدا مثله مثل غيره، لكن المشكلة أن الراكب كان شخص غير عادى أبدا، بالتالى أصبحت الليلة غير عادية أبدا، لدرجة أنها تحولت إلى علامة فارقة فى عمر الاثنين.. الراكب غير العادى والطرف الثانى فى الصراع الدرامى الذى سيتأزم بوجوده هو الشاب القوى والقاتل المحترف فنسنت (توم كروز)، الذى عرض عدة مئات من الدولارات على

ماكس وهو يحتاجها بالفعل، على شرط الانتقال به إلى حيث يريد بين خمسة أماكن مختلفة، ثم ينتظره فى كل مكان لكى يفرغ من مهمته ويذهب إلى المكان التالى وهكذا.. لكن سرعان ما اكتشف ماكس الذى لا يقل ذكاء عن فنسنت وهو لا يدرى أن هذه الأماكن هى فى الحقيقة مواقع خمسة أشخاص يتوجه إليهم فنسنت بالقصد بصفته قاتلا محترفا لتصفيتهم؛ حتى لا يدلوا بشهادتهم ضد واحد من أشهر بارونات المخدرات الذى لا يريد قضاء بقية حياته وراء القضبان.. بعد اكتشاف هذه الحقيقة لم يدخل بنا المخرج فى الصراع الأزلى بين الخير والشر مقسما الناس هكذا ببساطة ساذجة إلى طيب وشرير، لكنه استفاد من اكتشاف ماكس حقيقة فنسنت كى يفتش عن المخابىء السرية داخل التركيبة الدرامية النفسية عند كل شخصية على حدة، نتيجة احتكاكهما المفروض والمستمر طوال الوقت مع بعضهما البعض، حيث وظف كل منهما للآخر كدافع وهدف من حيث المبدأ مع اختلاف الحواشى الداخلية. وكلما تصاعدت حدة الخلافات والتشابهات بينهما مع توالى تساقط الضحايا الأربعة، ارتفع مستوى الحوارات الفكرية الحادة والفلسفية العميقة بينهما. يعد الحوار فى هذا الفيلم الذى وضعه السيناريست ستيوارت بيتى من أجمل وأهم مميزات هذا العمل؛ لأنه يعكس مدى الدراسة العميقة التى أخضع لها هاتين الشخصيتين، قارئا أفعال وردود أفعال الشخصيتين بتلقائية وخبرة وحرفية أيضا. أصبح بطلا الصراع الآن فى حالة تأهب قاتلة، وكل منهما يمر بلحظات شديدة السرعة والصعوبة وعليه اتخاذ كم من القرارات الحاسمة طوال الوقت ليكسب رهان الحياة من الآخر. مع الأخذ فى الاعتبار مراعاة الدقة الشديدة فى كيفية تنفيذها ولماذا؛ لأن أى تأخير فى أى ركن من هذه الأركان يوازى انتهاء حياة عدة أفراد على المستوى المعنى والجسدى دون أى بديل آخر.. لكن طبيعة فنسنت الإجرامية وتنفيذه بالفعل العديد من عمليات القتل قبل وبعد مقابلته ماكس، أهلته دائما ليكون القائد والبادىء فى اتخاذ القرار كفاعل ومرسل لكل الأفعال. وعلى الآخرين انتظار دورهم فى الحياة لاتخاذ القرار أو حتى للتعبير بأى رد فعل طالما ارتضوا الانتظار من البداية، وهى نفس النصيحة الصريحة التى منحها القاتل للسائق، عندما شدد عليه الاتصال بحبيبته التى تركت له الكارت الشخصى دون تردد؛ لأن الفرصة غالبا لا تجىء للإنسان إلا مرة واحدة فقط، وهو الذى يصنعها بإيجابية دون أن ينتظرها بسلبية، والحياة لا تحترم الإنسان الخائف أبدا.. ذكرنا فى البداية أن أهم مميزات نجاح هذا الفيلم هو هروبه من التقليدية المحفوظة لأفلام الجرائم الأمريكية بصفة خاصة، بالتالى ابتعد العمل بالتبعية عن لعبة القط والفأر المعتادة مهما كانت درجة إثارتها. لكنه نقل ملعب الصراع الدرامى إلى منطقة مختلفة تماما بين ماكس وفنسنت، فتح المخرج أبوابها عندما سأل ماكس فنسنت بمنتهى البساطة والدهشة المصدومة: "لماذا تقتل أشخاصا لا تعرفهم؟؟"؛ فأجابه القاتل أنها مجرد مهنة ومصدر رزقه الذى لا يجيد غيره؛ وجهة نظر!! أما وجهة نظر السائق العكسية فكانت تركز على امتلاء الدنيا الواسعة بآلاف المهن التى تدر لأصحابها مالا متباينا، على الأقل لا تتسبب فى قتل أبرياء لا يعرف قاتلهم عنهم أى شىء ولا يهتم حتى بفقد آدميته تقريبا.. هذه النسبة التقريبية التى تبتعد بمساحة الشر عن النسبة المطلقة داخل فنسنت هى الأساس الدرامى المثير، التى أنشئت وتراكمت عليها محور التركيبة الدرامية

لشخصية القاتل، عندما وضع المخرج البعد النفسى للشخصية على القمة، وفى الخلفية بالضبط جاء البعد الاجتماعى الإنسانى العائلى المؤثر فى حياة فنسنت، لنكتشف فيما بعد أننا أمام ترتيب مضلل وأن البعد الاجتماعى هو قائد المسألة كلها من الخطوط الخلفية، وأن هذا البعد النفسى هو مجرد قشرة أو نتيجة ورد فعل منعكس من القهر الاجتماعى العاطفى، الذى تعرض له هذا الشاب القاتل فى طفولته من كراهية وسوء معاملة وحرمان تام من معالم الحب والحنان منذ نعومة أظافره. وهو ما يفسر لنا غضبه المكبوت وحزنه المنفجر وإصراره الرهيب وجموده المخيف وهو يمارس عملية القتل، وكأنه يزيح شخصا ما أو شبحا ما عن طريقه ليثبت لنفسه أهميته فى الدنيا ليستحق البقاء فى هذه الحياة، ولو على حساب حرمان شخص آخر لا يعرفه أبدا من حياته.. فيما يبدو أن فنسنت كان مستعدا بطبيعته لدخول هذا العالم تحت ضغط أى أعذار مهما كانت، وهذا هو الفارق بين الدافع الحقيقى والدافع الوهمى الكاذب، وإلا لو كان هذا المبرر كافيا حتى للتعاطف لتحول معظم البشر إلى استنساخ مباشر من فنسنت البارع جدا فى القتل والتكنولوجيا والقفز، وأيضا فى جمع الأموال بأى طريقة؛ لأن هذا الشاب الوسيم مرعوب من شىء ما اسمه الفقر ولا يحتمل مجرد تلويحه له بيده فى خياله أبدا. كما اتخذ الصراع الدرامى اتجاها آخر من باب زيادة الإثارة وتحقيق الدهشة السينمائية، عندما اعتقد البوليس خطأ أن سائق التاكسى ماكس هو قاتل كل هؤلاء، وبالتالى أصبح مطاردا من الجميع دون ذنب جنى..

وظف مخرج الفيلم مايكل مان هذه الرؤية الفنية النفسية بين طرفى العلاقات الدرامية الفاعلة، من خلال تقديم صورة سينمائية مؤثرة وكادر بصرى خلاق يحمل العديد من الدلالات والإيحاءات. ساعده على ذلك وجود فريق عمل موهوب يضم مديرى التصوير ديون بيب ("شيكاغو/Chicago") وبول كاميرون ("رجل فوق الجحيم/Man On Fire")، والمؤلف الموسيقى جيمس نيوتون هوارد والمونتيرين جيم ميلر وبول روبل. قدم المخرج عدة تنويعات على إيقاع الفيلم بصريا وسمعيا، طبقا لقدرة كل شخصية على تفهم واقتحام عالم الآخر، تبعا للاختلافات الناشئة عن طبيعة مدينة لوس أنجلوس، واختلاف درجة الكثافة وتفاعلات ونوعيات البشر منذ السادسة مساء وحتى الرابعة فجرا. هذا على مستوى الأماكن المفتوحة والمغلقة باستمرار مع اختلاف الضحايا، لكن أكثر المشاهد صعوبة ومتعة هى التى تجمع بين البطلين داخل سيارة التاكسى، حيث كانت المطاردة النفسية الفلسفية الشيقة بينهما من نوع مختلف تماما. نلاحظ أنه بحكم طبيعة مهنة السائق وحرص فنسنت المتأصل فيه وشكوكه فى كل شىء وكل شخص، كان لابد من جلوس ماكس خلف عجلة القيادة فى المقدمة، بينما يجلس فنسنت فى الخلفية فى الناحية العكسية حيث يمارس مهامه السرية المدمرة على الكمبيوتر المحمول بحرية كاملة. من هذا المنطلق سنجد المخرج يتعامل مع كادر سينمائى ضيق داخل حدود سيارة تاكسى تقليدية جدا، وأيضا مع كادر واسع نسبيا بسبب اختلاف مستويات المواقع بين المقاعد الأمامية والخلفية داخل السيارة. وهو ما دفع المخرج إما للتعامل مع ماكس وحده أو مع فنسنت وحده أو معهما سويا بفتح آفاق زاوية وحجم الكادر قليلا، لكن الرابط دائما بينهما هى المرآة الأمامية التى لعب بها المخرج على مجموعة من المشاهد الجميلة الثرية. أحيانا كنا نرى أحدهما منعكسا بمفرده فى المرآة فى عين الآخر، وأحيانا كنا نرى

الاثنين فى شبه وحدة واحدة مع دقة إيقاع وتوقيت القطـع بـين اللقطـات والتنقـل الانسيابى بين هنا وهناك؛ فأصبحت سياقا واحدا لا ينفصل. وفى النهاية نكتشف أن كلا من الشخصيتين لا تستطيع مواجهة نفسها بشكل كاشف صريح فى هذه المرآة الأمامية المعادلة للمرآة الداخلية الذاتية، إلا بعدما يواجـه الطـرف الآخـر أولا بكل قوة فى عالم هذا التاكسى الضيق، الذى وظفه المخرج كاستعارة متحركة للمجتمـع الأمريكـى خاصـة، وللـدنيا الواسـعة التـى نعيشـها فـى قـراءة التأويـل الجمعى الأشمل. ولكى لا نظل حبيسـى أدراج البطلـين فقـط مهمـا كانـت درجـة كفاءة الدراما والإخراج والتمثيل، كان لابد من البحث عن وسيلة ما لمنح المتلقـى هدنة من وجهى الشخصيتين دون أدنى محاولة للخروج أو الهروب مـن عالمهمـا، كى لا يهدم المخرج ما بناه بنجـاح مـن البدايـة. لهـذا كنـا ننتقـل أحيانـا لمشـاهد ضابط البوليس الذى يبحث عن قاتل الشهود الأربعة، ليوظفه الفـيلم أيضـا كصـوت آخر متداخل يصب فى نفس قاع الصراع الدرامى، ولطمأنة ماكس أيضـا أنـه لـيس وحده فى هذا العـالم؛ لأنـه الوحيـد الـذى أدرك أن هنـاك قـاتلا خفيـا مختبئـا فـى السـيارة. لكـن فنسـنت أخطـأ بالفعـل عنـدما اصـطحب مـاكس معـه أثنـاء تنفيـذ عملياته الإجرامية؛ لأنه نجـح دون قصـد فـى اسـتثارة وجـه إيجـابى خفـى مغـامر عنيد جدا مخبأ بمهـارة داخـل سـائق التاكسـى، حتـى هـو نفسـه لا يعرفـه عـن نفسـه. لكن حتمية اللحظة أصبحت إجبارية وليست اختيارية ليتخـذ مـاكس قـراره المصيرى والنهائى، خاصة بعدما اكتشـف بالمصـادفة البحتـة أن حبيبتـه السـمراء ليسـت إلا الضحية الخامسة والأخيـرة فـى قائمـة فنسـنت السـوداء.. مـن أجمـل مشاهد هذا الفيلم مشهد إصرار فنسنت على مرافقة ماكس لزيـارة والدتـه فـى المستشفى كى يضمن عدم هروبه، لكنـه فاجـأ مـاكس بسـؤاله العجيـب: "هـل ستزور والدتك فى المستشفى دون أن تأخذ لها صحبة ورد؟!!!". ربما تكـون هـذه الجملة من أفضل المفاتيح التى تفك شـفرة البنيـة العميقـة لشخصـية فنسـنت، وتمـنح بعـض التـأويلات والتخمينـات إذا سـأل أحـد المتفـرجين: "لمـاذا لـم يقتـل فنسـنت مـاكس مـن البدايـة بطلقـة رصاصـة واحـدة ويبحـث عـن تاكسـى آخـر ببساطة؟؟". لكن إذا عدنا إلى وجهة نظر فنسنت أنـه لا يقتـل إلا لتحصـيل مصـدر رزقه، فسنجد أنه يضعنا على أول طريق الإجابة عن هذا التسـاؤل البـديهى. كمـا وظف المخرج أدوات الماكياج والملابس لبيان مـدى تـوحش الصـراع بـين البطلـين الوحيدين فى عالمهما، ليزيد المساحات التبعيدية بـين الشخصـيتين قلبـا وقالبـا. فقد اختار سطوة اللون الرمـادى البـارد الباهـت الغـامض علـى شخصـية فنسـنت وحلته الوحيدة ولون شـعره وحاجبيـه، وهـو مـا يتعـارض مـع لـون ملابـس وبشـرة وشعر وكافة ملامح ماكس الصريحة رغم سواد لونهم، وإحالته المباشرة المعتـادة للشر طبقا للتحليلات السطحية السهلة. وقد وقفت تلقائية وإنسـانية ومصـداقية ومهارات جيمى فوكس وجادا بنكت سميث صامدة تماما بـل ومنافسـا قويـا بارعـا لقدرات توم كروز المعروفة، واجتهاده الواضـح وإصـراره علـى انتقـاء الأدوار والتنـوع فى الشخصيات وفى مناهج الأداء بوعى كبير. هذه النوعية من الممثلين لا تؤدى عملها ميكانيكـا، لكـنهم يفرجـون عـن مـواهبهم ويطرحـون وجهـة نظـرهم ليكتبـوا أسمائهم بقوة فى تاريخ الفن الخالد.. (٤٠٩)

"تهديد مرعب/I, Robot"

منظومة درامية تدمج ألوان الخيال العلمى مع الواقعية القاتمة

هل سيأتى يوم على الإنسان الآدمى يعيش معه الإنسان الآلى جنبا إلى جنب كفرد عادى جدا من العائلة، ثم تتضخم سطوته إلى الحد الذى يهدد فيه وجود الإنسان ذاته؟!! برغم اشتراك كلمة إنسان بين المنتمين إلى هذا العالم وذاك، فإن شتان الفارق يظل دائما يبن ياء النسب فى الفريق الأول التى تنسبه إلى جنس أبانا آدم الأصلى والأخرى التى تنسب سكان الفريق الآخر إلى جنس الآلة الصماء. مع ذلك يظل أى خلل فى التركيبة وأى مخاطر تنتج عنها من صنع الإنسان ذاته كمخترع ومستخدم أولا وأخيرا..

بالطبع هناك العديد من الأفلام التى اعتمدت فى فكرتها على تأصيل وجود الإنسان الآلى كفرضية بعيدة أو واقع راسخ، من أحدث المعالجات السينمائية التى تطرح هذه التيمة بشكل مختلف الفيلم الأمريكى "تهديد مرعب/I, Robot" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج أليكس برواياس. بدأ عرض هذا الفيلم فى السادس عشر من شهر يوليو الماضى، ويستغرق زمن عرضه مائة وعشرة دقيقة كاملة بما يعنى توافر ميزانية ضخمة تستوعب استمرارية فنون الجرافيك والخدع طوال هذا الوقت.. مادمنا نتحدث عن منظومة إنسان آلى واختراعات وما شابه فمن البديهى تصنيف هذا العمل تحت بند الخيال العلمى المقترن هنا بالإثارة وعنصر الجريمة وتقنية التكنولوجيا المتطورة. بنظرة سريعة إلى طاقم العمل الفنى خلف الكاميرا نجدهم أسماء تشجع على المشاهدة، لما يحمل معظمهم من سجل فنى ناجح ومؤثر على مستوى الجمهور والنقاد. على رأس هذا العمل الفنى يقف المخرج أليكس برواياس المصرى المولد من أبوين يونانيين، الذى قدم من قبل أفلام هامة مثل "المدينة المظلمة/Dark City" ٢٠٠٤ و"أيام الجراج/ Garage Days" ٢٠٠٢، وأليكس معروف بتعدد مواهبه وكفاءاته بوصفه يجمع بين مهنة المخرج والسيناريست والمنتج والمنتج المنفذ والمؤلف الأدبى والمؤلف موسيقى أيضا. برغم تعدد الأفلام التى تناولت وجود الإنسان الآلى بالتحديد، فإن قضية هذا الفيلم ستتوجه بنا كما سنرى لاستدعاء مثالين للمقارنة هما الفيلمان الأمريكيان "رجل الألفية/Bicentennial Man" ١٩٩٩ و"زوجات ستيفورد/Stepford Wives" ٢٠٠٤. فى هذا الفيلم الذى اختاروا له الاسم التجارى "تهديد مرعب" سنجد أن كاتبى السيناريو الأمريكى أكيفا جولدسمان الفائز بجائزة الأوسكار لأفضل سيناريو معد عن الفيلم الممتع "عقل جميل/A Beautiful Mind" ٢٠٠١ ومعه جيف فنتار قاما باستلهام حر تماما للقصة التاسعة من سلسلة قصص المؤلف الروسى إيزاك أسيموف التى تحمل نفس اسم عنوان الفيلم، ونلاحظ أيضا أن إيزاك أسيموف هو أيضا نفس صاحب العمل الأدبى المأخوذ منه فيلم "رجل الألفية".. لن نستطيع البدء فى تقديم قراءة تحليلية لفيلمنا الحالى قبل التوقف لحظة أمام تصنيف "الخيال العلمى" الذى ذكرناه سابقا؛ لأنه يحتاج إلى بعض التوضيح وفصل الخطوط الصريحة بين المبدأ فى حد ذاته وتطورات هذا المبدأ. وجود إنسان آلى من حيث الفكرة والتنفيذ لم يعد فى لحظتنا هذه من دروب

شطحات الخيال العلمى البعيد المنال؛ لأنه أصبح حقيقة واقعة فى حاضرنا المعاش. لكن التطور فى برمجة وتصميم وتوظيف هذا الاختراع هو موطن الخيال، حيث تزايدت أعداد هذه الماكينات طبقا لأحداث لفيلم وأصبحت تشارك الإنسان الآدمى فى كل شىء وتخدموه فى كل شىء أيضا. أحيانا تحل هذه الماكينات التى تسير على قدمين محل الآدمى ذى القدمين أيضا فى أشياء هامة، مع الوضع فى الاعتبار أن أهم القواعد المنصوص عليها فى فى نظم تشغيل هذا الآلى ألا يتعرض للإنسان بالضرر مهما حدث. من المفترض نظريا أنه لا خوف من هذا الشرط طالما لا يملك الإنسان الآلى العواطف، التى تحول مواقفه وآرائه من الحب إلى الكره أو من التوافق والتشجيع إلى الغيرة إلى آخر هذه العواطف، التى تدفع الأمور دفعا من المناطق الواضحة القابعة بأمان فى مربع الخير بدرجاته إلى المناطق العائمة فى مربع الشر بدرجاته أيضا وما بينهما. نلاحظ أيضا أن هذا التوظيف وهذا التطور لا يعد خيالا علميا بعيد المنال ودربا من المستحيل؛ لأن أحداث الفيلم كما أعلن صراحة تدور بمدينة شيكاغو الأمريكية فى عام ٢٠٣٥، أى أنها مدينة واقعية حية ليست مفترضة ولا بديلة وفى المستقبل القريب جدا أكثر مما نتوقع. من منطلق هذا الخيال العلمى الممتزج بالواقعية المستعارة زمنيا ومكانيا ودراميا، انتظم المخرج عالما متكاملا يضم أعدادا هائلة من النماذج البشرية والنماذج الآلية. بدأت أول خيوط الصراع الدرامى فى الاحتكاك والتفاعل عندما حدث خرق فى القواعد المتعارف عليها، بعدما اجتمعت أصابع الاتهام ضد إنسان آلى بعينه تتهمه بقتل العالم العبقرى د. ألفريد لانسنج (جيمس كروموِيل)، الذى يطور برامج صنع الإنسان الآلى لصالح إحدى الشركات الكبرى التى تنوى طرح كمية هائلة من الصنف لتصبح نقلة نوعية فى تاريخ الكرة الأرضية، ويصبح لكل مواطن إنسان آلى على غرار التليفون المحمول..

لم يكن الهدف من جريمة القتل هذه التحقيق فى هذا الحادث الغريب جدا فقط، لكنه كان يهدف أيضا إلى كسب عدة نقاط مجتمعة فى نفس الوقت.. أولا - توجيه العمل من حيث التصنيف إلى درجة أعلى من الإثارة والتوتر وإيقاظ فضول المتلقى واستجابته إلى نوعية أفلام الجريمة.بما أنها جريمة من نوع خاص جدا فيها المفعول والفاعل من أصحاب القيمة الرفيعة، أتيح لنا التبحر أكثر فى النواحى العلمية وأصول هذه الاختراعات، طالما أن الجانى إنسان آلى أصم لا يحب ولا يكره ولا يشعر أصلا؛ فكيف يقتل إذن؟! أم أنها معادلة أخرى جديدة من معركة البقاء الأزلية بين الخير والشر؟!! إذا كان هناك خلل علمى أدى إلى خلل نفسى أدى إلى خلل أمنى، فقد أصبحت الأرضية مهيأة لانطلاق الصراع المحتدم بين بطلى الفيلم المتناقضين تماما فى الآراء والتوجهات الفكرية. الفارق بين توجه بطلى الفيلم هو نفس الفارق فى توجه الآدمى والآلى فى حسبة أمور الحياة. السؤال الآن: لماذا يكره الشرطى الشاب الأسمر دل سبونر (ويل سميث) جنس الإنسان الآلى عامة، ولا يستشعر معه أى إحساس بالأمان أو الاحترام بكل هذا الشكل الغريب، وفى المقابل لماذا تعتمد العالمة العبقرية د. سوزان كالفن (بردجيت مويناهان) هذا الاعتماد المطلق على الإنسان الآلى وتمنحه كل ثقتها، بينما تكره الإنسان ولا تثق به مطلقا بهذا الشكل المخيف؟ هذان هما طرفا الصراع الدرامى اللذان سيقفان لبعضهما البعض بالمرصاد طوال الفيلم فى حرب أفكار طاحنة، لكن اختلاف الأسلوب العكسى بينهما لا يمنع أن

الاثنين يسيران فى طريقين مختلفين لكن تجاه تحقيق نفس الهدف. هذا الهدف الذى لن يتوقف عند مجرد تحديد هوية القاتل، لكن خطورة الصراع هو حتمية الوصول لتحديد منطقة الخلل الذى يهدد البشرية كلها. أى أن هذه الجريمة مجرد خطوة أولى لإبادة بشرية كاملة، وهو ما يضفى على هذه القضية ومعالجتها البعد الشمولى الجمعى الذى لا يخص المجتمع الأمريكى وحده، مع أن مدينة شيكاغو التى يوظفها العمل كاستعارة مكثفة للعالم أجمع هى المورد الرسمى لكل القضايا والمشكلات المسئولة عن كل شىء.. من هذا المنطلق المتعدد الأبعاد والطبقات ابتعد المخرج بقدر كبير عن تجسيد ملامح شيكاغو المعروفة، منها لتجنب تجسيد ملامح مدينة وبيئة متكاملة تكلفه الكثير وليست مقصودة فى حد ذاتها، ومنها أن معظم المشاهد جاءت داخلية فى قلب منظومة المقر العلمى والكيان التجارى للشركة، أو فى منازل الشخصيات الرئيسية مع بعض الاستعانة بأماكن مغلقة صغيرة تابعة لشخصيات ثانوية هنا وهناك. للتأكيد على انتشار الإنسان الآلى فى كل مكان، وللإبقاء على التشويق تجاه البطلين بالابتعاد عنهما أو عن أحدهما ولو بقدر قليل. من أجل شمولية رؤية هذا العمل وضع المخرج عند تشريحه للأبطال شخصية د. سوزان فى كفة وحدها على المستوى الظاهرى، لكنها فى الحقيقة تمثل الغالبية العظمى من البشر الآن. هذه السيدة التى تساهم فى اختراع هذه الكائنات وتطويرها كخالق بديل، ثم تتخذ مكان المستهلك مثل بقية البشر بوصفها تمتلك أحدهم فى بيتها، لا تثق بالبشر مطلقا لأنها لا تثق بنفسها أصلا أو على الأقل بالقدر الكافى.. هذه الشابة الجميلة التى تحولت ملامحها بالتدريج إلى الوضع الجامد، ترديدا لجمود ملامح الإنسان الآلى بعد اختلاط قوة تأثير كل منهما على الآخر مثل الأصل والصورة، تحاول جاهدة نفى مشاعرها الآدمية وإغراق أحاسيسها فى قالب من الجمود؛ لأنها تعتبرها ضعفا عاما. الحقيقة أنها تريد إراحة نفسها من التفكير فى مخابىء النفس والبشرية وتحليل دوافعها المتقلبة بين العواطف المختلفة، بالتالى فضلت عليها الحسابات الرياضية التى لا تخطىء مع الآلة، كى تصل إلى نتيجة واحدة نهائية لا رجعة فيها، وبهذا تستغنى سوزان عن آدميتها وتتخلى عن أجمل ما يميز الإنسان من عذاب ومتعة. بما أننا وصلنا إلى هذه المرحلة من تحليل التركيبة الدرامية لشخصية د. سوزان، نستطيع ببساطة تقبل أداء الممثلة بردجيت مويناهان خاصة فيما قبل تأثرها بشخصية الضابط دل سبونر ودخولها معه فى مناقشات فلسفية نفسية علمية متشابكة. فقد اعتمدت فى منهجها البسيط على تصلب ملامح الوجه والجسد وتجميد أنوثتها وكبح أى ملامح مرتبة أو عفوية وقلة حركتها وحديثها، إلا بعد حسابات معقدة كروبوت بشرى مصنوع يجبر نفسه بنفسه على الموت حيا. لكن من بعد دخولها فى صدامات متوالية مع الضابط الشاب بدأت تتخلى بالتدرج البطىء عن هذا المنهج الاستاتيكى المميت داخليا وخارجيا، خاصة أن الضابط سبونر لا يقتنع فقط بعكس آرائها على خط مستقيم ويكتفى بذلك، بل إنه يحاول إقناعها باستعادة آدميتها وبعثها من جديد لا لشىء إلا لإعطاء هذا الآلى حجمه الحقيقى، بدلا من تركه يحتل الجميع فى غفلة من الزمن. أما محل الصدام الأكبر بين الشخصيتين فتمركز فى تناقض رؤيتهما التام حول إشكالية بعينها، تراها هى أعظم إيجابية للماكينة البشرية ويراها هو أشرس سلبية لهذا الآلى المتأنسن.. بعدما أراحت د. سوزان رأسها

من حسابات البشر المتوقعة التى تفاجئها كل يوم بجديد وتقتحم هدوئها كما تتصور وكما ذكرنا، سبق لسبونر خوض تجربة مريرة مع الروبوت الذى سار فيها على أساس حسبة العقل فقط متناسيا المشاعر أو بمعنى أصح لا يستخدمها؛ لأنه إنسان آلى ولا يملكها أصلا.. يوما ما تعرض سبونر لحادث غرق ومعه فتاة صغيرة، وقتها نفذ الآلى كل واجباته المكلف بها وقفز تحت المياه دون تفكير لإنقاذهما.. لكن بينما كان يشير له سبونر على الفتاة لينقذها بدافع إنسانى بحت حتى لو كان ذلك على حساب حياته هو، سمع من منقذه الآلى حسبة عقلية رقمية صلبة مبرمج عليها تؤكد أن احتمالات إنقاذ الضابط أعلى من الفتاة؛ فبادر إليه هو رغما عنه وترك الصغيرة تلقى مصيرها وحدها تحت المياه. وظف المخرج هذا الحادث واستثمره فى خلق عدة دلالات، لإثارة التعاطف والاقتناع من أقصر طريق بوجهة نظر سبونر، خاصة أن الضحية طفلة والضابط فضلها على نفسه. كما أنه ألقى بإحالة مجسمة مباشرة لبيان مدى الخطر على الأجيال القادمة أكثر من بكثير من الأجيال الحالية؛ لأن هؤلاء هم الذين سيحصدون كل أفعال الحاضر، وهذه هى النتيجة المتوقع مسبقا بإبادة البشرية كاملا على المستوى المادى والمعنوى فقط إذا لم ينح سبونر فى مهمته الصعبة. هكذا نعود للتأكيد على المغزى الجمعى فى منظومة صراع هذا الفيلم، وهدفها حماية البشرية كلها حاضرها ومستقبلها للحفاظ على أعظم نعمة وهبها الله للإنسان وهى عقله وقلبه معا، كلما أثبتت التجارب أن هناك خللا واضحا فى برمجة مشروع الإنسان الآلى وتزايد خطره على الإنسان، بدليل اتهام أحدهم بقتل العالم الشهير الذى صنعه زادت حدة التصادمات بين بطلى الفيلم الرئيسيين، خاصة بعدما اكتشفوا أن العالم وضع برنامجا متطورا للآلى قبل قتله، لإحياء مشاعره وقدرته على التفكير حتى مرحلة منحه اسما وهوية ليقترب من البشر.هنا مكمن الخطورة مع وجود يد أخرى خفية تسمح بتطور الأمور إلى الأسوأ لتسود العالم بجيش الإنسان الآلى..

كثيرا ما استشعرنا برودة ما سارية فى هذا العمل تسبب فيها المخرج أليكس بروياس عن عمد بتوجه إيجابى أكثر منها سلبى.. تنبع هذه البرودة السائدة تلقائيا من عالم تغلب عليه الميكنة فى كل مكان على المستوى العقلى أولا وأخيرا، لهذا تحددت مهمة شخصية الضابط سبونر فى زحزحة هذه الجبال المتبلدة الباردة الراكدة من مكانها، ومحاولة إيقاظ البشر وبعث سخونة الحياة فيهم بحرارتها وألوانها تلوثها وكل ما فيها من جديد. وظف المخرج فريق عمله المكون من مدير التصوير سايمون دوجان والمؤلف الموسيقى ماركو بلترامى والمونتير ريتشارد ليارويد أثناء المراحل الأول من الصراع، لتجسيد تفاصيل صورة هذا العالم البائس الذى يتصور العظمة خطأ باختيار ألوان باردة جدا تسيح فى البياض الضائع والرماديات الضبابية التى لا لون لها ولا رائحة، وذلك على مستوى تصميم الملابس والديكورات والإضاءة المستخدمة كتصميم وكم من الشحنات، حتى تحول هذا الصرح العلمى المزيف إلى قبر كبير تفوح منه رائحة الموت، لكنه متأنق إلى حد ما من الخارج فقط. تعامل المخرج مع جموع العاملين بالتساوى مع الآدميين داخل هذا الصرح، كنماذج فرادى مبعثرة لا هوية لها يسيرون وحدهم أو يجتمعون فى تشكيلات متعددة. البطل عنده الآن هو العلم الذى يجسده بانفتاح الكادر قدر طاقته لالتقاط كافة الأجهزة التكنولوجية المحيطة قدر

المستطاع، وبجانبها الإنسان يمر مرور العابرين فى الطريق على استحياء بعد زوال عصره وسلطانه. يتوافق معها نغمات موسيقية رتيبة أو صمت قاتل، مع الاعتماد على القطع الآلى أيضا المنظم جدا عن قصد بين اللقطات تحت وطأة إيقاع يتباطأ كثيرا ويتجمد داخل المكان طبقا لطبيعته. كلما ارتفعت حدة الصراع بين د. سوزان المقاومة والضابط سبونر المكافح تغير المنهج البصرى بالتدريج، ودست عناصر الحياة أنوفها على الأدوات السمعية والبصرية بشكل فوضوى آدمى طبيعى جدا، يتعامل مع المفاجآت والأفكار الطارئة وليس مع برامج محفوظة مسلوكيات معروف نتائجها مقدما. بلغت ذروة المشاهد الفوضوية داخل اللاوعى للضابط سبونر،عندما يتذكر حادث الفتاة الصغيرة على حلقات تبدو مفككة غير مرتبة ولامنطقية على الأقل فى البدايات. موجز القول إنها رؤية عميقة طرحها المخرج بقدر من النجاح، وإن كان السيناريو يحتاج إلى بعض الدعم القوى فى تنفيذ وتوصيل هذا الفكر. لكن يحسب له استخراج طاقات ملموسة من الممثل ويل سميث، مما جعله يتعامل مع شخصيته بهذا الشكل الإنسانى المعبر، يحتاج بالفعل إلى مهارات تمثيلية ومرونة مقصودة إلى درجة المبالغة ليجسد نقيض د. سوزان، بالإضافة إلى الرشاقة العضلية والجسدية التى تقتضيها مشاهد المطاردات والمعارك وخلافه. إذا عدنا إلى فيلم "رجل الألفية" الذى عرض بالسوق المصرى، فسنجد المؤلف الروسى إيزاك أسيموف يطرح معالجة أخرى لإمكانية تطور الإنسان الآلى بالتحديد، لكنه فى "رجل الألفية" قدم رؤية مختلفة كثيرا منحت الإنسان الآلى فرصة اختيار برغبته ليكون بشريا كاملا يشعر ويحيا ويموت مضحيا بالخلود؛ لأنه لم يتحمل رؤية كل أحبابه يفارقونه واحدا وراء الآخر ويتركونه وحيدا.إذا لم يكن هناك جدوى من الحياة، فما فائدة الخلود إذن ولمن!! من كثرة المشاهد الصعبة فى هذا الفيلم القديم استطاع الممثل الشهير روبين ويليامز تقديم واحد من أجمل أدواره، متخليا عن أسلوبه المعروف وافتعالات كوميديا الفارس المتمكن منها. أما فيلم "زوجات ستيبفورد" فيقدم هو الآخر عالما متكاملا من منظومة الإنسان الآلى، لكنها منظومة شديدة التداخل والجاذبية فى الصراع الأزلى بين الرجل والمرأة سنعرض لها بالتفصيل لاحقا، وفيها قدمت الممثلة نيكول كيدمان فاصلا جديدا من تمكنها وموهبتها التى تزداد خبرة ونضجا يوما بعد يوم.. (٤١٠)

"زوجات ستبفورد/Stepford Wives"

طعنة نجلاء آلية فى كرامة العبقرية؟!!

هناك بشر أسوياء بقدر يعيشون بمنطق "أنا وأنت"؛ فتسير المركب رغم كل شىء، وهناك آخرون يعيشون بمنطق "إما أنا وإما أنت"؛ فتتحطم المركب وتنقلب بكل من فيها ظالما كان أو مظلوما..

هذا الخلل الاجتماعى الناتج عن التنافس غير الشريف بين الرجل والمرأة بصفة خاصة هو المحور الرئيسى فى الفيلم الأمريكى "زوجات ستيبفورد/Stepford Wives" ٢٠٠٤ إخراج البريطانى المخضرم فرانك أوز صاحب

فيلمى "فى الداخل والخارج /In And Out" ١٩٩٧ و"باوفنجر/Bowfinger" ١٩٩٩.
أهم ما يميز فيلم "زوجات ستيبفورد" ثرائه باتجاهات تأويل متعددة تتجلى بتوالى الأحداث؛ لأن البنية الفكرية والرؤية العميقة وراء هذا العمل هى البطل الحقيقى التى تمنحه قيمة فعلية. هذه القيمة الفكرية تعود أصلا إلى قيمة رواية بنفس العنوان المأخوذة منها أحداث الفيلم تأليف إيرا ليفن، وتعد من أفضل الروايات مبيعا فى مجال الخيال العلمى والكوميديا السوداء الساخرة التى تقدم معالجة أدبية مختلفة لصراع الرجل والمرأة. سبق للسينما الأمريكية عام ١٩٧٥ تقديم فيلم بنفس الاسم، مستمد من نفس الرواية إخراج برايان فوربس وبطولة كاثرين روس وباولا برنتس، وحقق هذا الفيلم نجاحا اقتصاديا بلغة هذه الفترة بلغ أربعة ملايين دولار داخل أمريكا. ثم جاء الفيلم التليفزيونى "انتقام زوجات ستيبفورد" ١٩٨٠ إخراج روبرت فويست، ليقدم رؤية لنفس الرواية بطولة هوارد ويت وبيتر مالونى، لكنه حقق نجاحا محدودا. ثم ظهر فيلم "أطفال ستيبفورد" ١٩٨٧ إخراج آلان جى. ليفى، وبعده فيلم "زوجات ستيبفورد" ١٩٩٩ إخراج فريد والتون. تحيلنا المحاولة الخامسة الحديثة ٢٠٠٤ إلى قدرة الرواية على الاستمرارية والصمود فى وجه تغيرات الزمن، رغم اعتمادها على قدرات الخيال العلمى فى وقتها، لتحمِّل كل مخرج جديد مسئولية تقديم رؤية مختلفة والوصول على الأقل لدرجة نجاح المصدر الأدبى الأصلى.. ماذا قدم المخرج فرانك أوز فى هذه التجربة، خاصة أن بطلة فيله نيكول كيدمان الممثلة ذات الموهبة الخطرة التى تفرض شخصيتها على كل من حولها، وتحتاج إلى منافس على الأقل متكافىء معها خاصة فى المشاهد الثنائية، وإلا ستلتهمه التهاما لا رجعة فيه فى غير صالح العمل ككل..

اعتمد سيناريست الفيلم باول ردنك على البدء دائما من أبعد نقطة ثم الوصول إلى الأقرب فالأقرب، حتى يصل فى آخر مشهد إلى أقرب نقطة ممكنة من الحقيقة. هذا التلاعب فى مساحة البعد والقرب أو الوهم والحقيقة بنسب مختلفة نتيجة طبيعية، مترتبة على اشتراك معظم الشخصيات فى ابتعادها عن نفسها وانقطاع علاقتها بأى درجة من درجات المصداقية حيث لا يوجد تصالح مع النفس. لكن الأحداث وتصاعد الصراع الدرامى المثير يجبر الجميع على الابتعاد عن بريق المرايات المزيف، والالتفاف فى دائرة كاملة خلفها ليرى الجميع أنفسهم والمحيطين بهم فى صورتهم الحقيقية. المواجهات والصدامات لا تحدث فى هذا العمل إلا بنزول صدمة كالصاعقة على رأس الأبطال، تصيبهم بانعدام وزن وخلل قاتل فى وقت يأمنون فيه لكل شىء حولهم؛ فيتصورون أنهم ذاهبون إلى حالة من الانهيار التام، لكن الحقيقة أنهم دائما يعيشون حالة انهيار دائم وهم لا يدرون، لتتسبب هذه الصدمة فى تكسير الأساس الخرب وتقيم بناء الشخصية بمنهج سليم وتبعث إيجابياتها للحياة من جديد.. يضع المشهد الافتتاحى للفيلم المتلقى مباشرة فى قلب سطوة الإعلام عامة والأمريكى خاصة، لنتابع وقائع حفل مبهر يحضره جمهور غفير تقيمه محطة تليفزيونية شهيرة تحتفل بوصول برامجها إلى القمة فى جذب المشاهدين، وتستعرض قدرتها على تقديم أفكار مبتكرة من باب التسالى. وظف المخرج فرانك أوز هذا المشهد لتحقيق عدة أهداف مجتمعة، ليلعب دور الأساس الدرامى الذى ستقوم عليه كافة أحداث الصراع لاحقا. وظفه أولا لتعريف المتلقى بشخصية الفيلم المحورية السيدة جوانا إيبرهارت (نيكول كيدمان) المسئولة عن محطة، والتى ألقت عنها مقدمة الحفل

بأسلوب الدعاية الأمريكى الساحر خطبة قصيرة بليغة عن هذه السيدة التى تعتبر أنجح عقلية عبقرية أدارت هذه المحطة على مدى سنوات. هذا التميز بالعبقرية هو الذى سيجذبنا لقلب تأويل الصراع الدرامى كما سنرى. عندما ظهرت جوانا بنفسها على المسرح بخطواتها الواثقة جدا وملابسها السوداء وأسلوبها وعقليتها الحاضرة جدا وابتسامتها المتوهجة وحضورها الطاغى وتأثيرها المخيف على الجميع، أكدت أن كلمات التقديم لم تعطها حقها أبدا لأنها أفضل وأقوى وأذكى بكثير. بهذه الثقة المفرطة عرضت جوانا على الجمهور نموذجا من حلقات برنامج محطتها وفر لزوجين ظروفا مختلفة للتعايش مع آخرين، من باب التسلية المغرضة تتلاعب بالبشر وتضع أى زوجين فى اختبار عنيف للغاية. وفى نهاية الحلقة أصر الزوج على العودة لزوجته رغم رفيقته الجميلة، بينما فضلت الزوجة الاستمرار مع رفيقها الجديد الأفضل من زوجها، مما أحدث صدمة شديدة لدى الزوج الوفى..

فكرة هذا البرنامج واختباره القاسى جدا يحمل رؤية مستقبلية لمرارة تجربة ستتعرض لها جوانا نفسها مع زوجها فى الحقيقة لكن بشكل مختلف، خاصة بعدما ظهر الزوج بطل الحلقات الجريح بين المشاهدين فجأة ليسأل جوانا: لماذا حطمت حياة أسرته؟؟! عندما عجزت جوانا عن رؤيته أصلا من فرط انعكاس الأضواء فى عينيها، كما عجزت عن الرد المنطقى على سؤاله المنكسر وحاولت تغطية الموقف بكلمات براقة لا معنى لها وتغيب العقول كالمعتاد، وعندما عجز الرجل عن فهم إجابتها بل وفهم كل ما يحدث حوله، لم يجد سوى رد العنف بالعنف والقهر بالقهر فحاول قتلها بالمسدس ولم يصح نشانه، رغم أنه منذ لحظات أصاب النشان تجاه زوجته ورفيقها اللذين يرقدان بالمستشفى الآن بين والموت والحياة.. بالتالى نحن أمام نموذجين من البشر يعجزان عن التواصل مع بعضهما البعض أو حتى رؤية الآخر؛ لأن كل منهما فى الحقيقة لا يملك القدرة على رؤية جوهر نفسه من داخله فاستشرى العبث فى كل شىء. وعندما أكدت جوانا لإحدى المسئولات بمنتهى الثقة استعدادا المحطة لتحمل مصاريف العلاج استمرارا للنجاح الساحق، أبلغتها السيدة بشكل غير مباشر أن المحطة مع خالص الأسف لن تضحى بأموالها؛ وإنما سيضحون بجوانا شخصيا من منصبها!! هكذا سحق وحش الإعلام كل إنجازات عبقرية جوانا فى لمح البصر، وصدمها صدمة كهربائية فجة صعقت كل كبريائها وذكائها وتوهجها، ألقت بها من أعلى نقطة إلى الهاوية السحيقة فى وقت كان تمنح الدنيا ثقتها المطلقة إلى الأبد.. بهذا تكاتف المشهدان ليصبحا الدافع الرئيسى لانتقال جوانا مع زوجها والتر كريسبى (ماثيو برودرك) وطفليهما إلى مدينة ستيبفورد الجميلة البعيدة، خاصة بعد إصابة جوانا بانهيار عصبى حاد. يعد مشهد مواجهة جوانا مع مسئولة المحطة من أجمل وأصعب المشاهد لنيكول كيدمان فى هذا الفيلم أو فى أعمالها السابقة، حيث قدمت فاصلا بارعا فى كيفية التحكم فى ملامح الوجه من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض بتدرج مدروس تلقائى حسب قدرتها على استيعاب الرسالة، بداية من عدم الفهم التام ثم ظهور بذور الشك الذى ظل يزداد ويزداد حتى لحظة التأكد التام من هول وقوع الصدمة القوية، لينقطع التيار الكهربائى فجأة من داخلها وتنطفىء روحها بأسلوب بديع محاولتها التماسك أمام الجميع ثم صراخها المهيب وحدها فى المصعد المغلق. من حق المخرج فرانك

أوز اتبـاع مـنهج خـاص جـدا فـى مشـهد الانقـلاب هـذا؛ فتخلـى المـونتير جيـى رابينوفتس عن الإيقاع المتلاحق تماما فى مشـهد الحفـل، ليـدخل إيقـاع مشـهد الإقالة فى ثلاجة زمنية تجمد الزمن الداخلى بالتدريج بعكس التوقيـت الخـارجى المعتاد. لم يفعل المؤلف الموسيقى ديفيد أرنولد ومدير التصوير روب هان أكثر من ترك الساحة تماما لنيكول كيـدمان تسـتعرض فيهـا قـدراتها التمثيليـة كمـا تشـاء؛ فأحاطها الأول بالصمت المطبق دون أدنى تدخل موسيقى، وتكفلت هى بإحـداث كل الصخب والدوى المصاحب للصدمة بالأداء المايم الصامت. كلمـا تعقـد الموقـف واكتشـفت الحقيقة اقتربت الكاميرات من وجهها بثبات بكلوز تقليدى يعلنها تحمـل المسئولية وحدها..

سـتيبفورد هذه لم تكن مثل أى مدينة أمريكية أو أى مدينة أخرى على الأرض، لكنها كوكب مختلف منعزل تماما مستقل عن كل ما حولـه معلـق فـى الهـواء بـلا شـىء. وكأنه نموذج مجسم للمدينة الفاضـلة أو اليوتوبيـا التـى نشـدها أفلاطـون فى أحلامه، لكن اليوتوبيا الأمريكية عامرة بالألوان المزهزهة فى كل مكـان داخـل وخارج البيوت.الطبيعة سـاحرة والشـمس مشـرقة وألـوان ملابـس السـيدات تكـاد تضحك بصوت مسموع من بهجتهـا تمامـا مثـل صـاحباتها. إن نسـاء هـذه المدينـة أسعد المخلوقـات يعشـن حيـاة هانئـة جـدا مـع أزواجهـن الرجـال، الـذين يكتفـون باللقاء أسبوعيا فى ناد خاص بهم. بما أن الفيلم يتمركز حول شخصية جوانـا مـن البداية، فقد سـار وراء رد فعلها المندهش جدا من كل شـىء حولها، وكأنها تشـعر أن كل هذه السعادة من حولهـا بلاسـتيكية صـناعية بـلا حيـاة. يمثـل هـذ العـالم المزيف فى سـتيبفورد ترديدا متوازيا مع ألوان أضواء الإعـلام المزيـف، حيـث كانـت جوانا تغطس فيه بكل رأسـها دون أن تدرك أوهامه. لكن الوضع يختلـف هنـا؛ لأنهـا قادمة من خارج الصورة ومازالت تمتلك الوعى لتبدى رأيها وتقبـل وتـرفض قبـل أن تتغيب هـى الأخـرى، ليضـع الفـيلم جوانـا فـى مـأزق آخـر مشـابه تمامـا للمـأزق السـابق الـذى نعـيش نتيجتـه فقـط وأوصـلها إلـى سـتيبفورد. هـل سـتنجح فـى الاختبـار هـذه المـرة وتصـبح واحـدة مثـل كافـة الواحـدات اللائـى يعشـن فـى سـتيبفورد، أم سـتستمر فى رحلة بحثها عن جوانا الحقيقية؟؟ جسـد المخرج هذه الطبيعـة الجمعيـة للمدينـة بإصـراره علـى التقـاط سـكان المدينـة ككتـل بشـرية متراصة فى كادر واحد خاصة فى الأماكن العامة، وربما يفسرها مسـتوى التأويـل الأول على أنها علامة بصرية تدل على الاتحاد والسـعادة وروح المشـاركة والحـب الجارف والاحترام المتبادل السائد المسيطر عى الجميع. لكن فيما بعـد يتضـح أن كل هـؤلاء السـيدات كـن فـى الماضـى عبـاقرة فـى وظـائفهن، وتحـولن الآن دون معرفتهن بفضل شريحة دُست لهن فى المخ إلى إنسـان آلى يعيش وفـق بـرامج معينة تأمره بالطاعة وابتسـام وتفرض عليه السعادة بالقهر!! نقلنا هذا الاكتشـاف إلى مستوى التأويل الثانى لتفسير هـذه الصـورة الجمعيـة بمنطـق مضـاد تمامـا، يحيلنا إلى منهج قصدى بشع لمحو الهوية مارسـه أزواج هـؤلاء السـيدات، لمجـرد أن زوجاتهن يتفوقن عليهم بوضوح ويشعرنهم بالعجز والقمع المسـتمرين ولـو دون قصد. فما كان مـن الرجـال العـاجزين عـن التفـاهم أو الاسـتيعاب أو القـدرة علـى المنافسـة إلا اللجوء إلى منطق القوة، تماما كما لجأ الزوج الجريح فى أول الفـيلم إلى محاولة قتل كل من حاول محو وجوده والاستهتار بآدميته. لكن جوانا لـم تكـن هى النموذج الفردى الوحيد فى هذه المدينة الفاضلة المزيفة، رغم تراجع قـدرتها

على المقاومة أحيانا بفعل تغلب الكثرة العددية. كان معها أيضا نماذج قليلة متمردة مثل المؤلفة اليهودية المتمردة جدا المنبوذة بوبى (بيتى مدلر)، والرجل الشاذ روجر بانستر (روجر بارت) الذى لا يعرف لماذا يتسلط الرجال على العالم بهذا الشكل المتوحش. الملاحظ أن هذه النماذج تم الدفع بها إلى كوكب ستيفورد الفوسفورى الذى يفيض بالأنوثة الكاذبة، فى وقت كانوا يعانون فيه أزمات طاحنة فى العالم الآخر الذى جاءوا منه. لكن أزمات العمل هذه مجرد قشرة خارجية لخطورة الأزمات الداخلية الحادة.. مثلا فى جلسة مصارحة قصيرة للغاية نادرة الحدوث جدا بين جوانا وزوجها والتر، نكتشف أنها لم تكن تعرف أى شىء عن بيتها أو زوجها او أطفالها سنوات طويلة؛ لأن عبقريتها تتوجه إلى الخارج دائما وتستنفذ تماما بحيث لا يتبقى فائض منها للداخل. بما أن كل منظومة اجتماعية مهما كانت صغيرة لابد لها من زعيم ورأس مدبر، ركز الفيلم من البداية على تنصيب السيد مايك (كريستوفر ووكن) زعيما لقبيلة الرجال ولمجتمع ستيبفورد كاملا بوصفه مخترع هذه الشريحة القهرية العبقرية. أول ما طبقها كان على زوجته الجميلة كلير (جلين كلوز)، التى يبدو أنها من أكثر المناهضات لتمرد جوانا منذ وصولها. لهذا تعامل الفيلم مع هذه النماذج الفردية الإيجابية منها والسلبية أيا كان موقعها فى حلقة الصراع بمنهج مختلف تماما عن بقية الجمهور، الذى يحمل وجوها مختلفة بلا فائدة لنموذج شخص واحد منشطر. كما انتهج المخرج فرانك أوز الاعتماد على انعكاس المفاجأة على وجه الممثل أولا خاصة جوانا ثم الكشف عنها ثانيا، لنتعاطف معها أكثر دون الوصول لدرجة التوحد الكامل معها إلا قرب النهاية بعد المصارحة الكاملة مع زوجها، الذى أتى بها ليمسخ عقلها ووجهها وملابسها وقاموسها العاطفى العقلى كما يتمنى أن يراه فى أحلامه وفشل فى تحقيقه. لكن بدلا من تطوير نفسه ليدخل فى حلبة السباق ويرتفع إليها أو يقنع بها كما هى، لم يجد أسهل من جذبها إلى أسفل لتهبط إليه ويشعر معها بذاته ورجولته رغما عنها، ليعيشا معا فى جنة ظاهرة باطنها جحيم حقيقى بكل المقاييس. عندما تكتشف جوانا سر ما يحدث وتدخل مع زوجها فى مواجهة حاسمة فى واحد من أجمل مشاهد الفيلم، وتعجز عن إقناعه بصدق مشاعرها وحبها الحقيقى له مهما كان مختفيا، لم تجد ما يبرر لها احتفاظ بآدميتها وتركت له القرار المصيرى. إما بنفيها ونفى نفسه ودنيتهما الحقيقية بكل ما فيها بالتبعية إلى الأبد، وإما محاولة كل منهما الاقتراب من الآخر أكثر بعد لمس لحظة التنوير فى مرآة الحقيقة والابتعاد عن الأضواء المزيفة. عندما نصل إلى مفاجأة الأخيرة ونعرف أن السيدة كلير ليست آلية مثل الباقيات، وأنها كانت واحدة من أبرز علماء أمريكا العباقرة وهى التى اخترعت كل هؤلاء بما فيهم زوجها الوفى الآلى، سنصل إلى مستوى التأويل الأعمق فى هذا الفيلم وقيمة الخطاب الفكرى المطروح. يعتبر الحق ان مشهد اعتراف كلير بدوافعها أيضا واحدا من اجمل مشاهد الفيلم والممثلة جلين كلوز.. هذه العالِمة العبقرية بالفعل أنثى مهزومة بالضربة القاضية، اكتشفت خيانة زوجها مع مساعدتها الشابة عندماعادت يوما ما إلى البيت مبكرا على غير العادة! طالما وصلنا إلى هذه المرحلة من المصارحة والتأويل، علينا إعادة طرح سؤال يبدو غريبا لأول وهلة ونقول: "ما هو المفهوم الحقيقى للإنسانى الآلى؟؟". إذا كانت مواصفات الإنسان

الآلى هو من لا يتمتع بالآدمية، فهذا يعنى أن الجميع يصنفون كإنسان آلى من البداية إلى النهاية غض النظر عن سوء توظيف التكنولوجيا من عدمه..

لولا معاناة الفيلم من نقص الحيوية أحيانا تخفف من ثقل الفكرة المطروحة، ولولا جمود موهبة ماثيو برودريك التى وضحت أكثر فى مشاهده أمام نيكول كيدمان، لكان لهذا الفيلم شأن آخر.. (٤١١)

"رجل على نار/Man On Fire"

الحارس الخاص يفتح النار على أشباح الماضى

هل يستطيع الإنسان أن يعيش مرتين؟؟ سؤال صعب مثير لا يجيبه سوى صاحب المشكلة وحده.. بالتأكيد هناك مشكلة أنهت حياة هذا الإنسان وهو على قيد الحياة، ربما بيده أو خارج حدود قدراته حسب الظروف، لكن رحلة إعادة البعث على أى حال هى مهمته الشاقة حسب أهدافه ودوافعه وقوة إرادته. وعليه أن يتحمل وحده حلاوة آلام الميلاد الجديد أو يتخاذل ويتراجع ويتجرع مرارة الموت الأبدى بلا رجعة..

هذه الإشكالية الحياتية القاسية هى الاختبار الصعب الذى تعرض له جون كريزى البطل الأسمر للفيلم الأمريكى "رجل على نار/Man On Fire" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج تونى سكوت. بدأ عرض هذا الفيلم داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى الحادى والعشرين من شهر أبريل عام ٢٠٠٤، كما عرض أيضا بمهرجان فينسيا السينمائى الدولى فى دورته السابقة هذا العام. إذا رجعنا إلى تاريخ السينما العالمية، فسنجد فيلمين يحملان نفس الاسم "رجل على نار"، ولن تهمنا هذه النتيجة فقط من باب عدم اختلاط الأمور بين عمل وآخر، لكن أيضا لأن الفيلم الأمريكى الحديث يرتبط تماما بأحدهما. الفيلم الأول الذى يحمل نفس الاسم إنتاج أمريكى عام ١٩٥٧ إخراج رونالد ماكدوجال بطولة بنج كروسبى وإنجر ستيفنز، لكنه يحمل قصة أخرى مختلفة تماما لا داعى لذكرها هنا. أما الفيلم الثانى فهو إنتاج إيطالى فرنسى مشترك ١٩٨٧ من إخراج إليى شوراكى بطولة سكوت جلين وجيد مالى، وهو ما يهمنا هنا لأن فيلم تونى سكوت الحديث إنتاج عام ٢٠٠٤ ما هو إلا إعادة لهذا الفيلم القديم الذى حقق درجة نجاح أقل من المتوسط. لكن يبدو أن تونى سكوت المشهور بأفلام الجريمة والتوتر والإثارة والمغامرات له رؤية يريد طرحها تناسب العصر الحالى، وقد عرضت الكثير من أعمال سكوت فى السوق المصرى نذكر منهم الفيلم الأمريكى المحكم الصنع العميق "لعبة الجاسوسية/Spy Game" ٢٠٠١.

استمد برايان هلجيلاند سيناريست الفيلم الحديث "رجل على نار" الأحداث والشخصيات الرئيسية من رواية المؤلف أ. جى. كوينل، مع بعض التغييرات التى رأى صناع الفيلم أنها تناسب وجهة نظرهم التى يريدون طرحها لتكون أكثر دعما فى النجاح الفنى. بما أن الفيلم يقوم فى الأصل على أساس حدوث عملية اختطاف طفلة صغيرة، اتفق فريق العمل على تغيير مكان أحداث الرواية الأصلية

من إيطاليا إلى المكسيك، بما يتناسب مع تغير الخريطة السياسية الاجتماعية العالمية، حيث تراجعت حوادث الاختطاف فى إيطاليا مقارنة بزمن كتابة هذه الرواية وقفزت المكسيك إلى الأمام، لتحتل المركز الثالث على مستوى العالم فى حوادث الاختطاف.. من هنا نحن الآن فى مدينة مكسيكو سيتى بالمكسيك وسط طبيعة خلابة فاتنة لدرجة التوحش، لكن هذا الجمال الخارجى يخفى فى قلبه مناخا خطرا جدا وبيئة اجتماعية مفككة، ونظم سياسية لا حول لها ولا قوة أمام العصابات المتعددة التى تغرق المدينة فى سيل من التهديدات والأخطار الشفوية والتحريرية، أدت فى النهاية إلى مجموعة من عمليات الاختطاف اجتاحت المدينة مثل الإعصار، نتج عنه أربع وعشرون عملية اختطاف فى ستة أيام فقط لا غير.. وتحولت الأشجار العالية من لوحات جميلة ونحت بارز على كف الطبيعة إلى مخابىء للمجرمين، يلتفون بأوراقها ويحتمون بسواترها الخضراء لترسيخ ذعر فظيع فى شبكة معقدة تسيطر عليها العصابات ويستشرى فيه الفساد على كافة المسويات، ولا أحد يدرى من مع من ومن يحمى من ضد من ولصالح من.. فى محاولات يائسة لاستعارة لمحة أمان تساعد على استمرار الحياة وتخفف من وطأة قهر السلطة الفاسدة، فكرت العائلات الثرية فى الاستعانة بحراسة خاصة لحماية الأبناء بالتحديد من بطون هذه العصابات التى تنتشر أصابعها فى كل مكان طمعا فى الفدية، لكن لا أحد كالعادة يعرف الرأس المدبر وراء كل هذا. هذا إذا كانت الأفعى الكبيرة تملك رأسا واحدا فقط.. من هنا أصبحت الساحة الدرامية مهيأة لالتقاء طرفى الصراع الدرامى الأول للاتفاق على تحقيق الهدف المنشود، لكن مع اختلاف الدوافع تماما بين هذا الطرف وذاك، وهو ما سيتجه بهذا الفيلم إلى إمكانية الفرار من تقليدية أفلام الجريمة الأمريكية المعتادة. أما الطرف الأول فهى العائلة الثرية الصغيرة المكونة من الأب المكسيكى الثرى الشاب صامويل راموس (مارك انتونى) وزوجته الأمريكية الشابة ريكا (ريدا متشل)، اللذين يفتشان عن حارس خاص لحماية ابنتهما الصغيرة الطفلة لوبيتا (دوكوتا فاننج) البالغة من العمر عشر سنوات. بما أن التركيبة الدرامية للصغيرة تعتمد على الذكاء والفهم والعناد المبرر والشخصية المستقلة والنضج المبكر والقدرة على التعامل مع المواقف الصعبة وقراءة البشر بسلاح البراءة والأنوثة الكامنة، كان لابد من العثور على حارس خاص يتوافق مع ملامح هذه القدرات بشكل أو بآخر فى إطار التنافس والندية، رغم فارق العمر لتوظيف المشاهد بينهما على أكثر من مستوى. لم يكن هذا الحارس إلا الشاب الأسمر القوى العبوس جون كريزى (دنزل واشنطون)، الذى نعرف عنه بمزيج من الإخبار والفلاش باك الداخلى لذكرياته أنه كان فيما مضى رجل المخابرات الأمريكى وأحد القناصة المشهورين بالعنف والقسوة، إلى أن انكشف أمره فيأس من حياته وأصبح محاصرا داخل ماضيه وسجين ذكرياته القاتمة، يعاقب نفسه ويعذبها بلا طائل على كم الجرائم المفزعة التى ارتكبها أثناء عمله.. بالتالى هو قاتل يلوم نفسه جاء ليحمى الصغيرة من القتلة.. إنها مفارقة درامية فكرية غريبة مثيرة، زادتها المناوشات بين طرفى الصراع أى الفتاة وحارسها اللذين مرا بمراحل مختلفة.. كلما بقى الحارس الصامت العبوس الذى قبل هذه المهنة الصغيرة على مضض واضح يقاوم فضول هذه الصغيرة الكبيرة وأسئلتها الحرجة فى كل مكان وردود أفعالها المفاجئة، ظلا منفصلين كطرفين غير متصالحين يختصمان باستمرار. وقد أدركت الصغيرة على عمرها القصير أن جون كريزى لا يرفضها هى

ولا يرفض إجابة أسئلتها، بقدر ما يرفض الإجابة علـى تسـاؤلاته الشخصـية؛ لأنـه فى الواقع لا يملك مفتاح حلها ولو من أبعد نقطة.. فهو يدرك من داخلـه أن حياتـه انتهت تماما وأنه لا أمل جديد يحيا من أجلـه حيـث لا مفـر مـن ذكرياتـه السـوداء، التى تصاحبه كشريط سينما حى أمام عينية يوقظ جراحة التى لا تنام أصلا. فهـو يعيش ولا يعيش، والصغيرة تعـيش وتريـده أن يعـيش معهـا.. وبعـد عـدة مشـاهد قصيرة مرتبة جيدا استطاعت الفتاة زحزحة الطحالب الراكدة وإذابـة جبـال الصخور الناتئة بإصبعها الصغير، وتعاطف معها حارسـها ومع نفسـه أيضا وبـدأ يتجـاوب معهـا محترما ذكائها ومطمئنا لبراءتها. وأخيرا أصبحا طرفا واحدا أو شخصـا واحـدا ولـيس اثنين، ليتفرغا فيما بعـد كوحـدة واحـدة لمواجهـة الصـراع الـدرامى القـادم.. هـذه الصغيرة منحت القاتل التائب دافعا جديدا للبعث من جديد طالما هى أمامـه، لكـن الأمور تطورت بشكل أكثر تعقيدا عنـدما اختطفـت الفتـاة، رغـم محـاولات الحـارس حمايتها قدر المستطاع وإصابته إصابة خطيرة للغاية..

من هنا بدأ الفيلم يتجه اتجاها آخر تماما فى كل شـىء.. قبـل الاختطـاف قـدم المخـرج تـونى سـكوت مـع فريـق عملـه مـدير التصـوير بـاول كـاميرون والمؤلـف الموسيقى هارى جريجسون – وليامز والمونتير كريسـتيان واجنـر مشـاهد هادئـة حذرة ثابتة، تمنح المساحة الكافية لإظهار قدرات الممثلين خاصة دنزل واشنطون والصغيرة دوكوتـا فـاننج. هـى مشـاهد تنبعـث منهـا محـاولات الإبـداع مـن حيـث التصميم والفكرة والتنفيذ فى المواقع المنغلقة والمفتوحـة، مـع اسـتخدام دلالات مكانيـة زمانيـة وقطـع الـديكور والإكسسـوار ومفـردات الطبيعـة، لتشـكيل طبقـات مختلفـة مـن الكـادر السـينمائى يمتلـك أعمـاق متعـددة جماليـا ودراميـا. قبـل الاختطاف كـان كـل عـالم الفـيلم هـو هـذا الثنـائى الـذى بعـث القـدر كـل منهمـا للآخرفى التوقيت السليم، حتى المشاهد الفردية لأى منهما كانت تقوم على رد الفعل الناتج عن المشهد السابق بينهما. ولأن الخطر كان قد بدأ يحيط ظلـه بهمـا تنوع المونتاج بين الهدوء والسرعة الخفيفـة، بـين الطمأنينـة والحـذر، بـين القطـع الناعم جدا وبين انتزاع المشهد مما يسبقه بكل حدة خاصة، عنـدما يتعلـق الأمـر بذكريات جون المأساوية. كان من الطبيعى أن تصاحب الإضاءة الواضحة الصـريحة والبراح البصرى مشاهد الفتاة وحدها، لتنعكس بدورها على حارسـها خاصـة فـى وجودها معه دلالة على قوة تأثيرها النافذ عليه، على حـين بقيـت مشـاهد جـون كريزى وحده ضيقة خانقة قاتمة غارقة فـى الظـلام شـبه الحالـك، ترديـدا لعالمـه الحقيقـى القـادم منـه والمختبـىء داخلـه ومرآتـه الذاتيـة المنكسـرة والمتبعثـرة بقاياها فى كل جانب. برغم أن الكادر السينمائى الذى يراقب جون وحـده يـزدحم به دون غيره خاصة فى اللقطات الكلوز القريبة حتى أنه يحتـل كـل شـىء تقريبـا، فإنه فى الحقيقة احتلال وهمى وزحام خال من صاحبة وكأنـه لا يوجـد أحـد فـى الصورة الفارغة أصلا، وهى المفارقة الصعبة بين الوجود الجسدى المزيف والوجود المعنوى الضائع.. لكن بعـد إتمـام عمليـة الاختطـاف تغيـر كـل شـىء رأسـا علـى عقب.. على المستوى الظاهرى خلت الصورة السـينمائية مـن الطفلـة الصغيرة، وتفرغت للكبار بين الحارس المصاب والأب والأم والضباط ومفاوضـى الفديـة إلـى آخر الأنماط السلطوية والمعنية المطلوبة فى هذه المواقف، لكنه اختفـاء الصغيرة كان أيضا اختفاء ظاهريا؛ لأنه المحرك الرئيسـى لكل الظاهر أمامنـا حتـى النهايـة، كما لعب حادث اختطاف دور الكاشف للعديد من الأمور والأسرار، عندما تبدأ النوايا المتضاربة فى فضح فسـاد المنظومـة السياسـية أكثـر وتكشـف بعضـا مـن القـبح

المختبىء وراء ظل الطبيعة الفاتنة. برغم أن الحارس المصاب تحامل على نفسه كثيرا ليواصل بحثه عن الفتاة والانتقام ممن قتلوها، فإن علينا أن نتساءل عمن يبحث هذا الحارس وكيف ولماذا؟؟ أما كيف هذه فأبسط الأسئلة الظاهرة وتكمن إجابتها فى خبرته القديمة ومساعدة الصحفية المكسيكية ماريانا (راشيل تيكوتن)، التى تمثل وجها نادرا صالحا فى هذه المنظومة الخربة. بالتالى اتخذ الفيلم مساره نحو جرائم الانتقام والانفجارات والمطاردات والمغامرات وطلقات الرصاص والخدع والحيل إلى آخره. السؤال عمن يبحث الحارس المصاب ولماذا هو ما أنقذ الفيلم بشكل ما من الوقوع فى دائرة التقليدية المنغلقة تماما بفعل الخلفية المهنية الذى يحملها الحارس، ليعطى الفيلم أبعادا أعمق من كونه جريمة اختطاف وانتقام بأى شكل ما. أصر الحارس بشدة على البحث عن فتاته الصغيرة، حيث كان فى الواقع يبحث عنها كجسد وكقيمة متعددة الدلالات فى نفس الوقت تخصه مباشرة. هذه الفتاة أصبحت الأمل الوحيد الذى يحيا من أجله ليستعيد ثقته بنفسه وبالإنسان من حوله، ويتأكد أنه ليس مجرد قاتل يحمل مسدسا أو مدفعا بشريا متحركا يحصد كل من أمامه بوحشية مثلما كان. إذا كانت فرصة الحياة مرة أخرى قد جاءته وتشبث بها هو بمنطق قوة الإرادة والمقاومة حتى النهاية، فمن الذى يجرؤ على إقناعه بالتخلى عنها وعن طوق الغفران الذى أرسلته إليه السماء كهدية على البقية الباقية من سريرته النقية رغم كل شىء. لهذا كان جون كريزى ينتقم من الجميع من أجل الجميع فى الماضى والحاضر، كما أنه يريد أن يثبت لنفسه أنه ليس فاشلا فى كل شىء حتى فى حماية طفلة صغيرة أو حماية نفسه بمعنى أدق. لكن هذه المعانى وتوابع الأعماق المتوالية توارت وراء انسياق الفيلم دون سبب لتقليدية أفلام المطاردات والآكشن، واكتفى المخرج تونى سكوت بالمحاولات الإبداعية التى قدمها فى مجموعة المشاهد الأولى قبل عملية الاختطاف. وأصبح صوت الفيلم عاليا جدا بين الطلقات والانفجارات والصراخ وتعتمت الصورة وراء الدخان والثرى والشظايا، وانشغلنا بحاضر جون بعيدا عن ماضيه الذى المخرج منه بهذا القدر من التحليل. كان من الممكن الاستفادة بتوظيف شخصيات الأب والأم والصحفية المناضلة وريبورن (كريستوفر ووكن) صديق كريزى الذى يعرف عنه كل شىء، لكن تم تهميش ريبورن تماما إلا فى بعض اللحظات القليلة جدا بلا داع. لم يتعمق الفيلم داخل منظومة الفساد المكسيكية نفسها من قلبها يحللها ويتوغل داخلها بأى قدر ما؛ لأنه انشغل مع مغامرات الحارس الأمريكانى وتعامل معها من حيث القشرة فقط. بالتالى وقع الفيلم بالتدريج فى محظور التقليدية والقالب المحفوظ والأحداث المتوقعة، ولم يستثمر مغريات التركيبة الدرامية لدى الحارس الخاص ولا العالم القادم منه ولا الذى ذهب إليه. الفارق كبير بين فيلم لا يملك مقومات التطور من البداية،وفيلم يمتلك هذه المقومات ولا يطورها أو يوظفها ليثرى العمل أكثر بما يستحق ويتحمل.. إذا كان أداء دنزل واشنطون المتدفق يحاول إحياء الشخصية قدر المستطاع ويعطى ويبدع كلما أتيحت له الفرصة، فإن أداء الممثلة الصغيرة دوكوتا فاننج جاء أكبر من عمرها بالفعل، ونفذت لحظات صعبة تدل على فطرة قوية وعقل سليم وشخصية متماسكة وموهبة حاضرة. إذا استمرت هذه الصغيرة فى عالم الفن مع ازدياد الخبرة والتدريب والتأهيل العلمى،فسيكون لها شأن متميز فى المستقبل القريب.. (٤١٢)

"المرأة القط/Catwoman"

أسطورة مصرية فرعونية قديمة تقرر مصير العالم الحديث

أحيانا يقهر الزمن إنسانا لظروف خارجة عن إرادته ولو إلى حين، وأحيانا أخرى يقهر الزمن إنسانا آخر كنتيجة طبيعية جدا لقهر الإنسان لذاته أولا واستهانته بقدراته من داخله، وشتان الفارق بين ملابسات ودوافع وأهداف الفعل ورد الفعل فى الحالتين..

صراع الإنسان ضد قهر الزمن هو الركن الأساسى الذى يقوم عليه البناء الدرامى للفيلم الأمريكى الشهير "المرأة القط /Catwoman" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج بيتوف. وقد أكدنا على صفة الشهرة قبل ذكر اسم الفيلم؛ لأنه بالفعل نزل السوق السينمائى المصرى وشهرته تسبقه فى كل مكان عبر كافة وسائل الإعلام. منذ بدأ عرض هذا الفيلم فى الثالث والعشرين من شهر يوليو هذا العام داخل الولايات المتحدة الأمريكية، حتى تصدرت صور بطلته الممثلة السمراء هالى بيرى العناوين هنا وهناك واستحقت الإجماع على الإشادة بها. وبعد مشاهدة الفيلم تأكدنا حقيقة أنها حققت دورا مؤثرا تماما فى وصول هذا العمل لتلك المكانة الجماهيرية، رغم ما يحمله من هنات ومنحنيات تحتاج للتدعيم والقوة بشكل أفضل. بداية نقول إن ذكر المرأة القط ورد قبل ذلك فى السينما الأمريكية بالتحديد، وذلك من خلال فيلم "النساء القطط على سطح القمر/Catwomen OF The Moon" إنتاج عام ١٩٥٣ إخراج آرثر دى. هيلتون بطولة سونى تافتس وفيكتور جورى، والتشابه هنا فقط من حيث نوعية ومواصفات البطلة هنا وهناك مع الاختلاف التام فى الأحداث والبيئة وكل شىء. إذا كانت المرأة القط تمتلك قدرات خاصة جدا تجمع بين مواصفات الإنسان والحيوان، فسيفتح لنا هذه المفهوم بابا للمقارنة السريعة بين الأساس الدرامى والخطاب الفكرى بين فيلم "المرأة القط" والفيلم الأمريكى "الرجل العنكبوت/Spider-Man" ٢٠٠٢ إخراج سام ريمى، كأقرب وأحدث مثال لبطل يجمع بين قدرات الإنسان وحشرة العنكبوت وكيفية توظيف هذه التوليفة المدعمة المضاعفة داخل منظومة المجتمع المهيمن المحيط وتحدياته الكبيرة وتضاد خط سير الطموح بين هذا وذاك.

كتب القصة السينمائية لفيلم "المرأة القط" جون رانكانتو وميشيل فيريس وتيريزا ريبيك، شارك رانكانتو وفيريس أيضا فى كتابة السيناريو مع جون روجرز، وقد استلهموا جميعا وجود المرأة القط من شخصيات المؤلف بوب كاين المنشورة فى كتاب "دى سى كوميكس". لكن ما يهمنا هنا بشكل خاص أن هذه الأسطورة ترجع إلى أصول مصرية خالصة مستقاة رأسا من تاريخنا الفرعونى القديم الملىء بالغموض والأسرار والإثارة على الدوام.. تعود جذور المرأة القط إلى إلهة مصرية فرعونية قديمة تدعى باست، وتعرف قيمة هذه الإلهة بأنها حامية المرأة وتحمل هيئة خاصة جدا لجسد امرأة ورأس قطة. يقوم التوجه الفكرى لهذا العمل على فرضية امتداد تأثير الإلهة المصرية باست واستمرار وجودها الروحى داخل بعض القطط، التى تبدو عادية جدا وهى تتجول حولنا فى

الشوارع والبيوت وفى أى مكان. لكنها فى الواقع تمتلك قدرات خاصة جدا ليس فقط من حيث تنفيذ المغامرات والمطاردات والتصرف فى المواقف الصعبة، بل من ناحية التفكير والتدبير أولا بوصفها إلهة تحكم وتقرر المصائر. بالتالى تجمع هذه القطط نفسها بين أربع ميزات مركبة مجتمعة متسقة فى نفس الوقت تؤدى كل منهما إلى الأخرى بمنطق السبب والنتيجة.. أولا - التخفى وراء أو داخل جسد قطة متكاملة. ثانيا - امتلاكها مرونة القطط وحساسيتها وسرعتها الكبيرة وموهبته الفائقة فى العدو والمرواغة وصغر حجمها وحيويتها، وقدراتها على القفز والاختفاء فى لمح البصر إلى آخر مميزات القطط المعروفة. ثالثا - حرية التجول فى كل الأماكن ومراقبة البشر كما يحلو لها دون أن يدرى أحد لتواصل دورها المنوطة به فى الحياة. رابعا - البحث الدائم عمن يمثل امتدادها من البشر لتأكيد استمراريتها كإلهة تبسط نفوذها وسيطرتها تقرر وتختار وتعرف طريق الخلود جيدا؛ لأنها لم ولن تموت أبدا.. اعتمد مخرج الفيلم الفرنسى بيتوف على حيل الجرافيك بشكل أساسى ونفذها بشكل سلس تماما من واقع خبرته الطويلة فى هذا المجال، حيث عمل مشرفا على المؤثرات المرئية سنوات طويلة قبل أن يتجه إلى الإخراج، ويعتبر فيلم "المرأة القط" تجربته الثانية فى الإخراج بعدما قدم فيلمه الأول "فيدوك/Vidocq" إنتاج عام ٢٠٠١.

قبل أن نسأل كيف أصبحت بطلة الفيلم الشابة السمراء باشنس فيليب (هالى بيرى) المرأة القط، لابد أن نسأل أولا ماذا كانت فى الماضى القريب جدا؛ لأن هذا التحول بين العالمين هو الأساس الذى تقوم عليه المنظومة الفنية كاملا.. بالأمس فقط كانت باشنس تعمل مصممة جرافيك فى واحدة من كبرى شركات التجميل الأمريكية التى يملكها الثرى جدا جورج هيدار (لامبرت ويلسون) وزوجته لاوريل هيدار (شارون ستون). نستطيع أن نطلق على ثلاثى هذه الشخصيات التى تتلاقى تحت مظلة العمل "لقاء المهزومين".. الهزيمة الداخلية هى الأرضية الدرامية المشتركة بين تركيبة الشخصيات الثلاثة، لكنها هزائم تنتمى إلى أنواع مختلفة ولها أسباب متعددة، تؤدى بنا جميعا فى النهاية إلى الوقوف أمام بشر منكسرين. نبدأ ببطلة الفيلم باشنس فيليب الفتاة السمراء الموهوبة فى عملها التى لا تقدر مواهبها وتعيش وراء حاجز عال يخفى عنها مرآتها الداخلية الحقيقية، هذه المرآة التى تضم كل أسلحتها الفتاكة الإيجابية الصالحة فى الحياة، موهبتها كمبدعة وكأنثى رشيقة جذابة للغاية.. لكن أين هى هذه الرشاقة وما هى معالم الجاذبية، إذا كانت صاحبتهما لا تعلم عنهما شيئا وتقمع وجودهما وتأثيرهما بكل الطرق الممكنة، عندما ترتدى أى شىء يصادفها دون تناسق ألوان ودون هدف بعينه وتسير بانحناءة كتف خفيفة تستكمل ظل الانحناءة السيكولوجية الداخلية الثقيلة لديها.. خطواتها مترددة وعيناها منكسرتان وجسد مستسلم تماما لما حوله وصوت منخفض وشفتان متدليتان إلى أسفل ترفع الراية البيضاء دائما حتى قبل الحرب، يدان تبحثان عن شىء أو ربما أشياء ضاعوا منها فى طريق لا تعرفه هى ولا نحن؛ لأننا بالفعل لا نعرف شيئا عن ماضيها ولن نعرف طالما عزلها الفيلم من قبل ومن بعد تحولها إلى المرأة القط لنتفرغ لها وحدها تماما. هذا الكائن المتخاصم مع ذاته الذى يفتقد البصيرة الداخلية ويعيش بلا هدف ولا دافع ومنطفىء البريق الروحى، طالما نوافذ عقله مغلقة وقلبه غارقا فى الظلام، يحمل بداخله هزيمة مريرة تثقل

كاهلـه لكنهـا هزيمـة مـن نـوع واضـح تسـبقه، بـل وتعلـن عـن نفسـها كاللافتـة الفوسـفورية الثقيلة على جبهتـه فـى كـل مكـان يـذهب إليـه. هـذه النوعيـة مـن البشـر قلما يتعامل معها من حولها بجدية وتقدير، إلا إذا التقط الطـرف الآخـر مـا لا تعرفه هي عن نفسـها فيتمسك بالاحتفاظ بها. مـن هـذه النوعيـة التـى لا تتصـيد أخطـاء الآخـرين ولا تتلاعـب بمنـاطق ضـعفهم نجـد زميلتهـا فـى العمـل سـالى (أليكس بورشـتاين) هـذه الفتـاة الضـحوكة الطيبـة، التـى لاتملـك قـدرا كبيـرا مـن الجمال وتأخذ كل شـىء ببسـاطة تشـوبها بعض الجرأة ونفاذ البصيرة تدعمان بهما بيشـنس بعض الأحيان. نفس هذه المسـاحة من الصفات الإيجابيـة المختبئـة فـى الظل لمحها الضابط الذكى الوسـيم توم لون (بنجامين برات)، الذى تأكد بعد إنقاذه حياة بيشـنس أنها تمتلك شيئا ما مختلفا لكنهـا لا تعرفـه. مـن الـذى يجـرؤ وسـط هذا العالم المادى الأنانى على التضحية بروحه مثلما فعلت البطلة، التى تعلقـت فى الهواء على حائط العمارة وهى تسـكن دورا عاليـا فقـط لإنقـاذ قطـة لا تعرفهـا أصلا، حتى كادت هى نفسـها أن تفقد حياتها ثمنا لشـهامتها التطوعيـة تجـاه مـن لا تعرفه؛ فما بالك بمصداقية مشاعرها وصفاء نيتها مـع مـن تعرفـه ؟! عـودة إلـى لقاء المهـزومين مـرة أخـرى ونسـتكمل تحليـل التركيبـة الشخصـية لبقيـة ثلاثـى الأبطال، حيث يتشـابه الطرفان الآخران جورج ولاوريل فى أشـياء كثيـرة، وهـذا هـو مكمن خطورة الصراع بينهما والـذى كـادت بيشـنس أن تـذهب ضـحيته دون ذنـب جنت.. الصراع بين رجل الأعمال الثرى وزوجته ظاهره صراع الأقوياء وباطنـه صـراع الضعفاء، ومنتهى الخطورة أن يمتلـك طرفـا الصـراع نفـس الـدافع ونفـس السـلاح ونفـس الهـدف أيضـا، بالتـالى نحـن علـى موعـد مـع صـنف مـن أشـرس وأعنـف الصراعات يبن البشـر.. السـيد جورج واحد من ملوك شـركات التجمل على مسـتوى الولايات المتحدة ويكاد يحتكر السـوق، وهو الآن على أعتاب إقامة واحد من أضخم مشـروعات حياته عن طريق طرح مسحوق وجد جديد سـيغرق به الأسـواق. بـرغم أنه يعلم جيدا تماما مثل زوجته أن هـذا المسـحوق يسـبب أمراضـا خطيـرة علـى المدى الطويل، فإن هذا الأمر محسـوم تماما بالنسـبة للاثنـين المنعـدمين الضـمير أصلا. فهما الآن منشغلان بصراع مختلف تماما فى سـباق المال والتفوق والهزيمة والانتصار والبقـاء أيضـا.. السـيدة المتصـلبة القاسـية جـدا لاوريـل ليسـت شـريكة زوجها فقط، لكنها أيضا موديل الشـركة الدائم التى تتصـدر إعلاناتهـا وصـورها كـل مكان داخل وخارج الصرح الاقتصادى الكبير. برغم أنها تدرك أن العمر تقدم بهـا وأن مساحيق الشـركة أثرت بالسـلب كثيرا على بشـرتها، فإنها كانت تكابر وتريد إزاحـة زوجها من كل شـىء لضمان التفوق عليه حتى النهاية. لكن زوجها سـبقها واختـار موديلا جديدا للشـركة أصغر وأكثر جمالا دون معرفتها؛ فألغى وجودها تمامـا ومحـا تأثيرها داخليا وخارجيا كموديـل ونجمـة إعلاميـة وزوجـة وأنثـى، وهـو فـى الواقـع يضيق بذكائها أكثر مما يضيق بجمالها بمراحـل.. الطرفـان المتصـارعان المنهزمـان يقعان تحت سـطوة عراك التفوق وإثبات القـوة والاستسـلام لعبوديـة رأس المـال، وكل منهما يدرك مدى قوة خصمه ويعى تماما أنه وشـريكه فـى المرحلـة الأخيـرة الحاسـمة..

مصادفة غريبة ظاهرها سيىء باطنها إيجابى تماما دفعـت الموظفـة السـمراء بطريق الخطأ لتسـمع سـر مسـتحضر التجميل الجديد القاتل؛ فما كـان مـن صـاحبة العمل والموديل السـابق إلا إصدار فرمان لحراسـها بقتل هذا المجهـول المتلصـص.

كادت هـذه المصـادفة أن تـودى بحيـاة بيشـنس بعـد إصـابتها بشـدة، لكـن القـط مِدنايت أو منتصف الليل طبقا للترجمة لحرفية لاسـمه وهو القـط المصـرى الأصـيل وامتداد الإلهة باسـت كان له رأى آخر وبعث الفتاة للحيـاة مـن جديـد، لكـن بعـدما أضاف إليها قدرات القطط كاملا.. من هذا المنطلـق تحولـت كـل الأمـور فـى اتجـاه مخالف تمامـا علـى كافـة المسـتويات لكنـه اتجـاه تـدريجى؛ لأن الأمـور الخطيـرة تسـتقبل على مهل سواء بوعى أو بدون وعى.. بعدما كـان مـنهج المخـرج بيتـوف يعتمد على الجمع الدائم فى صـورته بـين الثلاثـى فـى صـورة واحـدة، أو بتـوالى تقطيع المونتاج بينهم لضمان حصار المتلقى داخل هذه الثلاثيـة المهيمنـة، تبـدل أبطال الصفوف وتقدمت بيشنس الجديدة حتى وهى مازالت فى مرحلة الدهشة والذهول من حالتها حتـى الصـف الأول بمفردهـا، مقابـل تراجـع البطلـين الآخـرين مؤقتا للصفوف الخلفية حتى تتهيأ لهما تماما، ثم يعود الجميع ويقـف علـى نفـس خط الصف الأول، عندما تتساوى القوى ويبدأ الصراع الحقيقـى بـين الجميـع. فـى البداية تعمد مدير التصوير تيرى أربوجاسـت التركيز على التقاط لاوريل فى كـادرات كلوز وحدها حتى بعيدا عـن زوجهـا، وترديـدها فـى كـل مكـان مـن خـلال صـورها العملاقـة التـى احتلـت المتلقـى والجميـع مـن كـل جانـب وسـط إضـاءة نهاريـة سـاطعة، لكن دائما مختنقة داخل جدران الأماكن المغلقـة. تفـرغ مونتـاج سـيلفى لاندرا بصنع توليفة ثنائية تعلن بوادر الصراع بين الاثنـين وتنقـل مـن هـذا إلـى ذاك بالترتيب، بينما تعمد الإطالة والتمهل داخل مشاهدهما سويا، طبقا لإيقاع الحرب الباردة والمواجهة الصامتة المزيفة التى تحـوى بـداخلها انفجـارات رهيبـة. الصـراع هنا صراع العقول والـذكاء والكلمـة التـى تحمـل عـدة دلالات والتعبيـرات الإيمائيـة الدالة الموحية التـى تخفـى أكثـر ممـا تعلـن، وهـو مـا يحتـاج إلـى بعـض لحظـات الصمت بين الاثنين حتى يتهيأ كل منهمـا لمبـارزة الآخـر بعقلـه ثـم كلماتـه. تكـاد تكون موسـيقى كلاوس بادلت فى حالة فرجة صامتة أغلب الأحيان تاركـة الـديكور البارد جدا للشـركة والمنظم أكثر من اللازم تماما بشـكل منفـر، يلعـب دور النغمـة النشـاز التى تزعج قنوات اسـتقبال المتلقى لعدم مصداقيتها التـى تتضـح تـدريجيا بمرور الوقت. لكن بعد تحول بيشـنس إلى المرأة القط لعبت الموسـيقى دورا كبيرا فى المزج بين النغمات العصرية والإيقاعات الأفريقية خاصـة فـى مراحـل مغـامرات الفتاة، وكان من الطبيعى تزايد سـرعة الانتقال من هنـا لهنـاك تبعـا لاخـتلاف رتـم حياة الفتاة تماما داخليا وخارجيا. فى هذه المرحلة تفرغت الكاميرا تقريبـا للبطلـة إما وحدها تتابع قدراتها بإعجاب وتراقبها، وإما فـى صـحبة العـدوين الآخـرين فيمـا بعد؛ لأنه أصبح عـالمها الخاص جدا الذى لا يشـاركها فيها أحد. وفى لحظات قليلـة كانت الكاميرا تفسـح الطريق لبقية البشـر العاديين للتدخل وتذكيرنا أننا مازلنا فـى العصر الحاضر على كوكب الأرض، خاصة فى لقاءاتها فى الضابط أو وسـط زملائهـا فى العمل، لكنها مشـاهد قليلة تماما مـن ناحيـة الكـم. لعبـت الممثلـة السـمراء هالى برى دورا صعبا ليس فقـط مـن ناحيـة التـدريبات القتاليـة والمرونـة وتقمـس عـالم القطـط حركيـا وإيمائيـا بكافـة التفاصـيل، لكـن أيضـا فـى تجسـيدها مرحلـة الضعف الأولى ثم مرحلة الوقوع فى دائـرة الشـك والتصـديق ثـم المرحلـة الثالثـة التى تمكنت فيها من كل قدراتها. لكنها كانت ومازالت حتـى النهايـة تصـارع قـوى الشر التى تطل برأسـها داخلها بقوة، وهو مـا يختلـف كثيـرا عـن الرجـل العنكبـوت الذى انهمك تماما لمحاربة قوى الشـر الخارجيـة، كمـا أن الفـيلم خلـق لـه عالمـا

عائليا متكاملا كان له بالغ الأثر الدرامى فى الجزء الأول والثانى. لكن تفوق هالى بيرى فى المرأة القط فى حد ذاته كممثلة، لم يدعمه تصميم مشاهد أفضل وأقوى للمغامرات، كما أن نهاية الفيلم وكيفية التنفيذ كانت واضحة ومتوقعة من البداية ولم تأت بجديد.. حاول الممثلان شارون ستون ولامبرت ويلسون التغلب على نمطية أدوارهما قدر المستطاع خاصة ويلسون، لكن السيناريو لم يمنحهما فرصة للتنوع ووضعهما فى قالب جامد من الشر المتكامل مما أضعف الدراما تدريجيا. بينما اعتمد بنجامين برات على وسامته أكثر من اللازم وتسرع أحيانا فى إبداء رد الفعل دون تعميق اللحظة لإنهاء المشهد على عجل دون داع، استطاعت أليكس بورشتاين رغم مشاهدها القليلة إضفاء الحيوية المطلوبة على شخصيتها وعلى أنحاء الفيلم هذا الفيلم القاتم أكثر من اللازم، والحق أنها من نوعية الممثلات الموهوبات التلقائيات التى يمكنها خلق الكوميديا الإيجابية بمنتهى البساطة والمتعة من لاشىء.. (٤١٣)

"الملك آرثر/King Arthur"

أسطورة خارقة تحتاج إلى مخرج أكثر حماسا من فوكوا

"الملك آرثر وفرسانه.. فرسان المائدة المستديرة" ملحمة أسطورية تاريخية طالما تحاكت عنها الأجيال وتناولتها الأعمال الفنية بمختلف الوسائط السينمائية والأدبية والغنائية أيضا.. هذا الفارس المهاب والمحارب الرهيب الذى لا يشق له غبار، اشتاق إليه خيال الكبير والصغير يتصورون بطولاته الرائعة، ولما لا وهو النموذج الفريد الذى لم يتكرر..

هناك العديد من الأفلام السينمائية التى تناولت أسطورة الملك آرثر بتناول وطرح مختلف كل حسب وجهة نظره وخطابه الفكرى المنشود، نذكر من بين هذه الأعمال الكثيرة على سبيل المثال وليس الحصر فيلم "كاميلوت/Camelot" ١٩٦٧ إخراج جوشوا لوجان، وقد لعب دور الملك آرثر الممثل الراحل ريتشارد هاريس. هناك أيضا الفيلم الأمريكى اليوغوسلافى المشترك التليفزيونى "الملك آرثر" إنتاج عام ١٩٨٥ ومن إخراج كلايف دونر، ولعب بطولته مالكولم دويل وكانديس برجان. أقرب هذه المحاولات من الناحية الزمنية هو الفيلم التسجيلى البريطانى "الملك آرثر" إنتاج عام ٢٠٠٢ من إخراج جين – كلود براجارد. أخيرا ظهر هذا العام أحدث معالجة لهذه الأسطورة القتالية العريقة والغامضة أيضا من خلال الفيلم الأمريكى "الملك آرثر" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج أنطوان فوكواه، هذا المخرج الأمريكى الذى قدم من قبل عدة أفلام متباينة، لكنه وصل إلى مستوى متميز عندما قدم الفيلم العميق الجرىء "يوم التدريب/Training Day" ٢٠٠١ الذى حقق به نجاحا ملموسا على كافة المستويات الجماهيرية والنقدية. إذا كان فوكوا قد أثبت جدارته فى فيلم "يوم التدريب" فى التعامل مع عالم ضيق جدا من الناحية الظاهرية يضم بطلى الفيلم فقط لا غير طوال الوقت، فقد غير مساره هذه المرة طبقا لمرجعية الحدث التاريخية؛ لأن أى طرح درامى يتناول الملك آرثر المعروف بقدراته الحربية الخارقة غالبا ما سيتعرض ومنطقة سطوته وخوارقه من قلب

معاركه وحروبه من أى زاوية، بصفته الملك الذى توحدت تحت قيادته المملكة البريطانية تحت علم واحد متحد، وفيها أرسى العدل والسلام والعيش الكريم لكل فرد بعد معاناتهم الطويلة. ومن ثم خرج فوكوا من عباءة العالم الثنائى ورجع مئات السنين إلى الوراء وبالتحديد مع سقوط الإمبراطورية الرومانية عام ٤٥٠، ودخل عالما أوسع بكثير ممتلئا بالأحداث التاريخية والمغامرات الطويلة والحروب التى لا تنتهى بين عدة أطراف، ضمت أعدادا كبيرة من البشر يمثلون الجنود والمحاربين والملوك وأهل البلاط ورجال الدين المسيحى ومختلف الشعوب الساكسونية والرومانية، ومن قبل كل هؤلاء الملك آرثر (كلايف أوين) وفرسان المائدة المستديرة العظام. فى ظل هذه الأعداد الكبيرة من الطبيعى أن يركز منظور الفيلم على عدد قليل من الأشخاص يرتبطون كفاعل ومفعول بخيوط الحبكة المطروحة والصراع الدرامى المقدم المتعدد المستويات، وهو ما يحتاج إلى مخرج واع على المستوى الفكرى؛ لأنها لم تكن مجرد إشكالية حروب بين أطراف متنازعة وانتهى الأمر، كما تتطلب أيضا رؤية فنية وقدرات تتعامل مع هذا الجمع الكبير من البشر وكيفية تصميم وإدارة وتنفيذ الحروب، وأيضا كيفية خلق هذا العالم السحرى المتكامل الذى ينتمى إلى الزمن الماضى السحيق الذى يميز الملك آرثر ورفاقه، بأفكارهم ودوافعهم وأهدافهم وأسلحتهم ومخاوفهم وتكنيك حروبهم وملابسهم وإكسسواراتهم وعلاقاتهم وعالمهم المختلف تماما والشديد الخصوصية. لكن التساؤلات التى نطرحها: من هو الملك آرثر؟ ولماذا تميز عن فرسانه رغم كفاءتهم القتالية المتقاربة فأصبح قائدهم؟ ماذا يريد آرثر ولماذا يحارب ولصالح من يبطش بسيفه البتّار وضد من؟ وأخيرا كيف تحول آرثر من قائد عظيم وفارس لا يهزم إلى ملك أسطورى تدين بريطانيا بفضله حتى يومنا هذا؟؟

عادة ما تدور أفلام الملاحم البطولية فى أجواء جذابة يقبل عليها المتلقى من باب الفضول وكسر حاجز تقليدية العالم المعاصر، لكن الأمر يختلف هنا؛ لأن الملك آرثر فى حد ذاته أسطورة كبيرة مما يستلزم متطلبات خاصة فى كل ركن من أركان الفيلم من الألف إلى الياء. فقد وضع كاتبا السيناريو ديفيد إتش. فرانزونى وجون لى هانكوك على أساس أرضيتين مشتركتين.. أولا - كيفية تجميع آرثر وفرسانه واختطافهم من ذويهم وتدريبهم على القتال بكفاءة عالية، ليقوموا بخدمة الإمبراورية الرومانية والقتال فى سبيلها. ثانيا - كيفية تحول مسارهم بعد ذلك من مقاتلين مأجورين إلى مقاتلين مجانا من أجل هدف سام ونبيل.. أما آرثر فهو هذا الملك التاريخى وأسطورة المقاتلين، الذى حارب سنوات طويلة لصالح الإمبراطورية الرومانية فى القرن الخامس الميلادى. لكن الحقيقة المؤلمة أن هؤلاء الفرسان وعلى رأسهم آرثر هم فى الأصل مجموعة من الصبية اختطفتهم الجيوش الرومانية واستعبدتهم بصكوك رسمية مختومة، بشرط تدريبهم وقيامهم بدور حماة الإمبراطورية سنوات طويلة، ثم يستردون هذه الصكوك وينعمون بحريتهم تماما وكأن شيئا لم يكن. مفارقة ساخرة أن يحارب الإنسان من أجل حرية وطن ليس وطنه يستعبده بالإكراه.. وبعدما نقص عدد فرسان المائدة المستديرة الذين ذاع صيتهم فى كل مكان من كثرة الحروب والمطاردات والكر والفر بين سقوط القتلى والجرحى، جاء اليوم الموعود لتسليم صكوك الحرية.. لكن قبل اللحظة الحاسمة ساومهم الرومانيون كعادتهم وطلبوا منهم آخر مهمة انتحارية، بإحضار أحد الأشخاص من أقصى الإمبراطورية على الجانب الآخر حتى

يحصلوا على الصكوك ويحرروا رقابهم. هذه الرحلة الانتحارية أجبرت آرثر وفرسانه على اجتياز أهوال عديدة لا حصر لها ولا طائل من ورائها كالعادة.. بما أن هذه الفترة شهدت سقوط الإمبراطورية الرومانية التى بلغت أوج انهيارها التام داخليا وخارجيا، ظهر على السطح عدوان كبيران كل منهما يطمع فى خلافة الإمبراطورية التى بدأت تذهب مع الريح.. الطرف المتصارع الأول هم مقاتلو شعب الوودز، الذى ينتمى إليهم الكاهن مرلين (ستيفن ديلان) والمقاتلة البارعة الجميلة جينيفير (البريطانية كيرا نايت) التى فضلت التعاون مع عدوها الرومانى آرثر، ليساند شعبها فى محاربة الساكونيين المتوحشين كطرف الصراع الثانى تحت قيادة الزعيم كردك (ستيلان سكارسجارد) وابنه سنريك (تل شفايجر). بمرور الوقت يشعر آرثر أنه رومانى بحكم طول المدة والمعاشرة والتبعية المفروضة، لكن بما أن روما قد تغيرت وأطبق الفساد على كل شىء، بدأ الفارس العادل يشعر بجانبه البريطانى أكثر وأكثر، وأخيرا قرر الانضمام إلى شعب الوودز فى حربه ضد الساكسونيين مهما كلفه الأمر رغم تساقط رجاله واحدا وراء الآخر. نتوقف هنا قليلا ونلتقط خيطين مهمين من داخل الخطاب الفكرى المطروح فى هذا الفيلم على المستوى الدنيوى والدينى اللذين يكملان بعضهما البعض.. على المستوى الدنيوى استحق آرثر أن يتزعم مجموعة مقاتليه بجدارة؛ لأن الفرسان الأكفاء كثيرون لكن القادة العظماء نادرون للغاية. فقد كان فرسان المائدة المستديرة لانشيلوت (لوان جرافود) وجالاهاد (هيو دانسى) وتريستان (مادز مكلسن) وجاوان (جويل إدجرتون) وبورس (راى ونستون) وداجونيت (راى ستيفنسون) يحاربون بمنطق أداء الواجب، حيث ينصب كل هدفهم على الناحية الشخصية الضيقة لتحرير أنفسهم فقط لا غير؛ فهم لا يؤمنون إلا بسيوفهم وقيادة آرثر فقط لا غير.. أما القائد آرثر فكان متسع الأفق يبحث عن حرية الجميع ويضحى من أجل سلام البشرية، ولم يكن يخدم ساسة الإمبراطورية الرومانية كأشخاص، لكنه فى واقع الأمر يدين بالولاء الكامل للكنيسة الرومانية وتعاليم الدين المسيحى المتسامحة العادلة. هذا المنظور الدينى الشامل الجامع المهموم بالعالم أجمع انعكس على تعامل فريق العمل مع الأحداث ككل.. لقد انتهج المخرج أنطوان فوكواه ومعه مدير التصوير سلاومير إدزياك والمؤلف الموسيقى هانز تسيمر والمونتيران كونراد باف وجيمى بيرسون ومصممة الديكور أوليفيا بلوش – لون ومصممة الملابس بينى روز منهج التركيز على جماعة آرثر فى المقدمة ومعه أقرب رفاقه الفارس لانشيلوتا، ثم التنقل بعدالة فنية بين قوات الساكسون وقائديه وشعب الوودز وقائديه أيضا، مع الحرص على تهميش الرومان تماما وإظهارهم كمجموعات هائلة تتحرك ككتلة واحدة لا تميز بينها فردا بعينه، وهذا يرجع إلى انتهاء عصر هذه الامبراطورية ولتفشى الفساد عند الجميع؛ فأصبحوا كروح واحدة تحمل وجوها كثيرة، بالإضافة إلى تبنى العمل وجهة نظرة بطل الفيلم الملك آرثر الذى لم يعد يراهم الآن سوى حفنة طامعة حطمت حلمه الدينى الناصع النبيل. وعندما اكتشف الحقيقة وأسقطهم تماما من حسابه، ألقى بهم المخرج بالتبعية فى أقصى الخلفية البعيدة وتفرغنا فيما بعد للصراع الدامى بين الساكسونيين والوودز.. كما حرص الفيلم على الجمع الدائم بين آرثر وفارسه المقرب لانشيلوت، ليتيح لنا الفرصة للتعرف على الجانب الآخر والوجه الحقيقى للبطل من خلال حواراته الصادقة عالية الصوت مع زميله، ولنتعمق أيضا

فى اختلافهما الأيديولوجى العقائدى المستمر، خاصة أن لانشيلوت على النقيض تماما من آرثر لا يؤمن بأى شىء، ويرى استحالة تطبيق العدل فى هذه الدنيا ولا يعرف طريق الحب أبدا لا لنفسه ولا لغيره كأفراد وشعوب.. فى النهاية انحازت رؤية الفيلم المطروحة لوجهة نظر الفارس آرثر الذى نصبه شعب الوودز المنتصر بفضل مساعدته الكبيرة له ملكا على أرضهم، لتكون نواة المملكة البريطانية التى احتشدت أخيرا وأصبح لها جيش واحد تحت إمرة ملك واحد هو الملك الأسطورى آرثر..

استطاع المخرج أنطوان فوكواه خلق الجو العام للفيلم زمنيا ومكانيا بأجوائه وتفصيلاته، وقاد فريق عمله لتقديم منهج متوازن يعرف جيدا كيف يتعامل مع مشاهد الحروب الواضحة والمشاهد الهادئة الصامتة القليلة والعاطفية النادرة جدا، والمشاهد الأكثر صخبا فى المغامرات الخاطفة أو الإعداد للكمائن هنا وهناك على مستوى الأفراد والحشود وما أكثرها. ولأننا فى زمن قديم فقد لعب تكنيك الإضاءة دورا بارزا فى إعلاء القيمة الدرامية لهذا الفيلم وتعميق الناحية الجمالية، خاصة فى المشاهد الخارجية بين الغابات والأحراش والسهول والوديان والهضاب والجبال، وقد خاض آرثر ورفاقه مغامرات كثيرة جابوا فيها أنحاء الإمبراطورية الواسعة من مشارقها إلى مغاربها. كان بإمكان المخرج الاستزادة من هذه الحروب المتنوعة هنا وهناك وتقديم وجبة سينمائية مكثفة من المشاهد الدموية، خاصة أن الرومان معروفون بوحشيتهم الفطرية، ويبدو أن الساكسونيين والوودز المتنمرين لا يقلون عنهم عنفا غض النظر عمن يكون صاحب الحق فى هذه المعارك المتوالية. مع ذلك لم يتمادى المخرج فى هذه الناحية وثبت كاميراته على مسافات متباعدة مختلفة، وكثيرا ما رأينا رد فعل المشهد الدموى على وجه الشخصية بدون الخوض فى تفصيلات المشهد ذاته خطوة خطوة. كما أن اختيار الممثل الذى يلعب دور الملك آرثر أو هذه النوعية من الأدوار الصعبة يحتاج إلى دقة كبيرة ومواصفات خاصة، ولعلنا نذكر أن من أهم أسباب نجاح الفيلم الأمريكى الشهير "المصارع/Gladiator" يرجع إلى مبدأ اختيار الممثل الموهوب راسل كرو لتجسيد هذه الشخصية، ثم نجاحه الواضح فى تنويع الأداء، مما رفع أسهم الفيلم كثيرا على كافة المستويات. برغم أن الممثل كلايف أوين بذل جهدا فى أداء دوره قد المستطاع، فإن كثيرا ما جاء أداؤه مكررا نمطيا لا يحمل جديدا، وكأنه احتفظ على وجهه بتعبير واحد مجمد، وضبط أحباله الصوتية على نغمتين بعينهما لا يغيرهما من باب عدم الانسياق وراء الانفعال الزائد. لكن هذا الالتزام الزائد عن الحد أفقد الشخصية كثيرا من حيويتها وبهجتها أيضا؛ فهذه النوعية من الشخصيات تبهج المتلقى من داخله يرحب بها تماما داخل قنوات استقباله؛ لأنها تلعب دورا يتشوق إليه المتفرج كثيرا حيث يحتاج إلى من يمنحه الأمل فى هذه الحياة وصعوباتها التى تتعقد يوما بعد يوم. على نقيض انطفاء بريق شخصية آرثر بالتدريج تعالى وهج الممثلة كيرا نايت التى نجحت فى بث الحيوية والمرونة والتنوع داخل كل مشاهدها القتالية والمناوشة والمفاوضة وغيرها، لتقدم فى النهاية توليفة من نموذج الأنثى المتميزة التى تنافس الملك آرثر شخصيا.. من المنطقى أنه إذا تم تنفيذ هذه النوعية من الأفلام التى تتناول أبطالا عظاما بدقة وتعمق وحماس، فلابد أن تثير ضجة كبيرة لا ينساها الجمهور مهما طال الزمن. لكن المشكلة أن الإيقاع العام أفلت من بين يدى المخرج

أنطوان فوكواه؛ فتراجع العمل بالتدريج ليبدوا الفيلم هادئا بطيئا أحيانا حتى وصل إلى حد العرقلة والبرود بشكل غريب مثير، وذلك بسبب نوعية المشاهد المكتوبة ومستواها المتوسط والحوار شبه العادى التقليدى، وأيضا عدم نجاح المخرج فى ملء هذه الفراغات بالإبداعات البصرية المستمرة طوال الفيلم. لم يعرف فوكواه كيف يرتفع إلى مستوى أسطورية وقيمة شخصية الملك آرثر، لكنه على العكس أخذها وانحدر بها نحو المستوى المتوسط، الذى لا يتناسب أبدا مع جلال شخصية الملك آرثر الفريدة وفرسان مائدته المستديرة العظام.. (٤١٤)

"حراس السحاب/Guardians Of The Clouds"

فى الصراع على الخراف كل الأسلحة مباحة

الحروب أنواع ودرجات على كل صنف ولون بدءا من اندلاعها بين فردين اثنين حتى نصل لحروب الدول التى تأخذ مساحات ومواقع واستراتيجيات مختلفة. ومهما اختلف الدافع والهدف ومهما علا صوت المنطق، تظل دائما الكلمة العليا لقانون الغاب الشهير الذى يؤكد كل يوم تجديد صلاحيته ويعلن أن البقاء للأقوى.. من المعروف أن ثقافة المجتمع الإيطالى حاليا الرومانى سابقا تعتمد بشكل أساسى على الحروب الشرسة العنيفة والنفس الطويل جدا فى خوض أشواط وأشواط لا تنقطع من المعارك على كافة الأشكال؛ فهذه النزعة إلى القوة الحركية وردود الأفعال الجسدية الذهنية جزءً أصيل فى تركيبتهم الشخصية تصل أحيانا إلى حد التضخم والمتعة..

مع اختلاف الأزمان والدوافع والمبررات والشخصيات والأسلحة المستخدمة، يعود بنا الفيلم الإيطالى "حرّاس السحب/Guardians Of The Clouds" إخراج لوتشيانو أدوريزيو إلى عام ١٩٥٢ وبالتحديد فى جنوب إيطاليا الشهيرة دائما بارتفاع نبرة العنف. يقوم الصراع الدرامى المطروح فى هذا الفيلم على ثنائية شديدة الخطورة بطرفيها "الحياة/الموت"، باعتبار أن العلاقة بينهما تقوم على التناقض التام ولا يجوز أن يجتمع الطرفان فى بوتقة واحدة؛ فإما هذا وإما ذاك وهذا ما يعود بنا إلى استمرارية تطبيق قانون الغاب على الدوام. برغم أن الحرب العالمية الثانية المخيفة وضعت أوزارها منذ سبعة أعوام فقط طبقا لأحداث الفيلم، فإنه يبدو أن المجتمع الإيطالى لن يتمكن من الاستمتاع بهدنة طويلة المدى، حيث أسدل الستار على عدوه الخارجى ليتفرغ البعض الآن للعدو الداخلى.. تفاصيل هذه المعركة الطويلة التى شهدت العديد من الأبطال والشخصيات والضحايا ونوبات الانتصار والهزائم هى التى يسردها الفيلم بلغة الفلاش باك، حيث نعود معه ثلاث سنوات إلى الوراء لنصل إلى عام ١٩٤٩. فتح لنا المخرج دفتر أحوال ألبوم الذكريات المصورة من خلال ذاكرة بطل الفيلم باتينو (أليساندرو جاسمان)، الذى ترك زوجته نانينا (كلوديو جيرينى) نائمة واستقل الأوتوبيس خلسة فى طريقه إلى مدينة نابولى الإيطالية تحت الأمطار. نجح المخرج فى إثارة فضول المتلقى من خلال هذا المشهد ليفتح عدة آفاق للتساؤل عن أسباب هذا الغضب المكتوم داخل هذا الشاب القوى، الذى يبدو أنه

يحمل على كاهله ما يفوق طاقته. من الطبيعى أن نتساءل أيضا عن الدافع وراء عدم رغبته فى إبلاغ زوجته بسفره، وهو ما تأكد من خلال اعتراضات عينيها الصامتة التى حاولت منعه بطريقتها الخاصة ومع الأسف لم تفلح. من هذا المنطلق فتح لنا المخرج لوتشيانو أدوريزيو شاشة مرئية على مسرح ذاكرة باتينو الخاصة، لنتعرف على عائلته المكونة من زوجته ووالده ووالدته وشقيقه وزوجته الجميلة الشابة إيرينى. أهم ما يميز هذا العالم العائلى الصغير أنهم متماسكون ومترابطون تماما، وكأنهم دويلة مصغرة قائمة بذاتها تحت راية حكم ذاتى مستقل يترأسه الأب القوى وزوجته صاحبة الشخصية القوية أيضا، مكونين ثنائية متفاهمة تماما على أساس الحب والتكافؤ والتعاون. من أهم الأرضيات الصلبة التى تجمع هذه العائلة الصغيرة على مائدة واحدة هى المهنة الواحدة التى يشترك فيها الجميع قلبا وقالبا بأدوار مختلفة.

لكن يبدو أن معركة البقاء لا تنتظر أحدا وتعلن عن نفسها سريعا، عندما يعترض بعض المزارعين الأقوياء أيضا على وجود عائلتى باتينو الصغيرة والكبيرة بكل أفرادها، وعلى مهنتهم التى ستؤدى إلى إتلاف محاصيلهم وأراضيهم. بما أن الطرفين المتصارعين لا يستسلمان ولا يريدان الهروب ولا يرغبان فى الفرار ولن يتركا الأرض مهما حدث، فقد أعلنت راية العصيان والعناد والإصرار ومعها أصبح استخدام كل الأسلحة مباحا مهما كانت النتائج بمنطق العين بالعين.. فى عالم المهن اليدوية خاصة إذا كانت هذه الأرض أو هذا القطيع هو رأسمال وجود هذه الأسرة ذاتها ومصدر حياتها وقيمة وجودها، لابد إذن أن يكون الصراع بنفس القدر من القوة والشراسة والعنف على مستوى الرجال والنساء معا. برغم بعض التطويل فى بعض المناطق، فإن المخرج لوتشيانو أدوريزيو عرف كيف يرسم على الشاشة التفاصيل المرئية السمعية لهذا العالم، وخلق له خصوصية متفردة ومذاقا مختلفا رغم ضيق الدائرة الدرامية وشخصياتها القليلة كما نوعا ما. لكن انغلاق هذا العالم الصغير وقلة عدد الشخصيات وتكرارها ما هو إلا ستار وهمى استخدمه المخرج، كى يفتح فى العمق آفاقا بعيدة للتأويلات والتفسيرات المختلفة، كاستعارة مكثفة للمجتمع الإيطالى ككل الذى لم نر منه سوى هذا الجانب. ساهم باقى أفراد العمل خلف وأمام الكاميرا فى إحياء هذا المجتمع الصغير بألوانه وملابسه وديكوراته وإكسسواراته التى لا تتغير تقريبا، دون الوقوع فى مصيدة الملل بفضل قدرة المخرج على توظيف مشاهده لتحقيق أكثر من هدف فى نفس الوقت، وتمكن الممثلين من تجسيد مناطق القوة فى شخصياتهم كفطرة متأصلة تألف مواجهة الحياة والاستمتاع بالتحديات المستحيلة، دون اللجوء إلى الصراخ أو عبوس الوجه أو ما شابه من الأساليب الكلاسيكية التى تجسد القوة من أبعد نقطة على السطح دون التوغل فى أغوار القوة الداخلية ذاتها..

"حرّاس السحاب" فيلم عميق الإيقاع مزدحما بالتفاصيل يحتاج إلى متلق واع إيجابى وصبور أيضا. (٤١٥)

"الشعور بالذنب/Sense Of Guilt"

هل صحيح أن عصر الفاشية انتهى بالفعل؟!!

عشرون عاما مرت على عمر هذه الصورة.. هذه الصورة الفوتوغرافية التى لا تمثل صحبة مجموعة من الشباب الإيطاليين، لكنها فى حقيقة الأمر صورة مجسمة نادرة لفترة من أكثر فترات المجتمع الإيطالى تقلبا وسخونة على مستوى الأحداث السياسية الداخلية، التى غيرت وشكلت كثيرا من وجدان وعقول الشباب فى هذا الوقت..

تحت شعار الشيوعية والبحث عن الحرية والعدالة ورفع راية مكيافيللى الشهيرة أن الغاية دائما ما تبرر الوسيلة، اجتمع أبطال الفيلم الإيطالى "الشعور بالذنب/Sense Of Guilty" إخراج كلوديو تراجاسو فى الماضى كجماعة شبابية صغيرة شهيرة تكونت من الزعيم يوليسيوس ومعه جوسيبى وباولوتا وجيوفانى.. برغم مرور السنين وتغير الظروف وتوالى الحكومات واختلاف النظم والأيديولوجيات والأشخاص والشعارات وظروف المجتمع ككل، فإنه يبدو أن ملف هذه المجموعة الصغيرة سيظل مفتوحا إلى الأبد، مادام المجتمع الإيطالى يتنفس الحياة ولم ينس جراحه القديمة.. تجمع هذه الصورة الفوتوغرافية رؤوس مجموعة من الشباب فى دلالة لالتقاء أفكارهم، التى تجمع الأصدقاء الشباب كل أطراف الصراع الدرامى؛ لأنه مجتمع واحد وقضية واحدة وماض واحد أيضا، لكنه لم يصبح حاضرا واحدا وتلك هى المشكلة. اختار المخرج أقرب الوسائل اختصارا ومباشرة للدولة على الربط بين الماضى والحاضر، من خلال تقديم مشهد يسبق التتر باللون الأبيض والأسود يبدو قديما يوضح مطاردة شاب، مما يوحى بجو من التوتر والقلق والقتل والإحساس بالخوف القاتم من الداخل. بعدها مباشرة استكمل المخرج نفس الأسلوب المرئى الفاصل، وانتقلنا إلى مشهد سينمائى ملون دلالة على الوصول للعصر الحاضر، لنجد أنفسنا محاصرين فى دائرة ترديدية تقف بنا أمام جريمة قتل أيضا للمدعو باليارى، ليترك زوجته لاورا وحيدة بين تحقيقات وتساؤلات لا تنتهى. وظف العمل حادث موت باليارى ليكون نقطة الانطلاق الدرامية التى يفتح بها ملفات الشباب القديمة، ونرى ماذا وصل إليه الشباب الأربعة وكيف أصبحوا فى العصر الحاضر. برغم ما وصل الجميع إليه من مناصب متفرقة، وبرغم الشعيرات المشيبة التى غزت الرؤوس، فإن يوليسيوس الذى أصبح من رجال البوليس هوالآن زعيم الماضى والحاضر، ولا يجرؤ جوسيبى وباولوتا وجيوفانى على معارضة أمره أو حتى مجرد التفكير فى الاحتجاج.

كما أصبحت مذكرات باليارى هى السلاح الذى يخاف منه الجميع، ولا أحد يعرف ماذا كتب الراحل فيها ومن الذى ذكر اسمه ومن الذى أغفل ظهوره. عندما نتعرض إلى كل فرد من أفراد هذه الحلقة المناهضة للقمع الفكرى فى الماضى، سنكتشف أن بعضهم لم يقتنع بمرور السنين الطويلة على الماضى البعيد. وهو ما جعل باولوتا يقتنى شريط فيلم سينمائى قديم تظهر فيه المجموعة الثائرة وهى تصرخ وتعلن عن مطالبها وأهدافها، كما أنه أضاف للصورة السينمائية صور

فوتوغرافية موثقة ملأ بها غرفة بأكملها، ليثبت لنفسه دائما أن ماضيه الوطنى المشرِّف لم يغادره أو يذهب هباء مع الريح. على النقيض تماما نجد صديقه أو شريكه جيوفانى يريد التخلص من هذا الماضى البغيض ولو من باب الاحتياط والاطمئنان، وإذا به يدمر كل ذكريات باولوتا السينمائية المتحركة والفوتوغرافية الثابتة بمنتهى بنفس مقدار العنف والحماس الذى كان يملكه ويوجهه فى الماضى، تأييدا لنفس الجماعة التى يحطم وجودها الآن بكل ما يملك. لكن كيف يتصور جيوفانى أنه يستطيع محو ذكرياته وذكريات أصدقاءه أيضا بل وذكريات جيل بأكمله لمجرد تمزيق بعض الصور البالية مهما قلت أو كثرت؟

يبدو أن كل جريمة لابد أن تترك أثرا وربما آثارا مهما طال الزمن، وقد بعث القدر الأرملة لاورا ورجل الشرطة العادل نانسيو ليفتحا جراح الزمن الماضى بقصد أو دون قصد. وبالتدريج يتضح الخطاب الفكرى المدسوس فى هذا العمل بالربط بين الماضى والحاضر على كافة المستويات والأبعاد، عندما نرى المظاهرات الشرسة تنطلع إلى شوارع إيطاليا فى الوقت الحالى وحشود هائلة من البشر عامة والشباب خاصة، يطالبون بالحرية الفكرية والحقوق الإنسانية بكل الوسائل الممكنة. يختلف الماضى عن الحاضر وتظل دائما الشرطة هى الشرطة والحكومات هى الحكومات، ولا نندهش إذا شاهدنا رجال البوليس يشبعون الشباب الثائر الطموح ضربا بمنتهى التوحش بعدما اختلطت الأصوات وتداخلت المطالب،مع أنهم فى النهاية جميعا شعب واحد ينتمون إلى مجتمع واحد. وإذا بالزمان يكرر نفسه مرة أخرى عندما يفاجأ يوليسيوس بابنه الشاب واحدا من آلاف المتظاهرين الثائرين يشتعل حماسا وحيوية مثل والده فى الماضى، لكن يوليسيوس هذا الأب الجاحد ورجل البوليس الفاسد والمواطن الغادر يترك ابنه يلقى مصيره وحده دون أن يتدخل، وكل همه الذهاب إلى أصدقائه ليغلق ملف قضية مجموعتهم السياسية القديمة على طريقته الخاصة معتقدا أنه أذكى من الجميع.. مفارقة غريبة مريرة أن يجهد الجميع نفسه بالبحث عن الحرية، وهو يمارس القمع الفاشى ضد كل من يخالف رأيه ويعترض على حريته الشخصية التى تخصه وحده ولا تفيد أحدا غيره. تُرى من الذى يثقله الشعور بالذنب فى هذا العمل من بين كل هؤلاء الأبرياء المذنبين؟!! (٤١٦)

"جاذبية الحب/Laws Of Attraction"

نجمان كبيران يقعان فى مصيدة القط والفأر؟!

عادة هناك تنافر بين الماء والنار.. فهما عدوان لا يلتقيان ولا يتصالحان ولا يتقفان ولا يتفاوضان من الأصل على أى شىء لأنه لا يجوز. إن قانون الحياة ينص على أنه إما هذا وإما ذاك.. لكن ماذا لو حدثت المعجزة ووصل الطرفان إلى نقطة تماس، على شرط ألا تطفىء الماء النار وألا تلغى النار وجود الماء! معجزة غريبة لكنها تحققت على يد أودرى ودانييل..

هذه القاعدة المكسورة هى الهدف الذى سعى إلى تحقيقه الفيلم الأيرلندى البريطانى الأمريكى المشترك "جاذبية الحب/Laws Of Attraction" إنتاج عام

٢٠٠٤ إخراج البريطانى بيتر هاويت. يضم تاريخ هاويت عدة أفلام قليلة لكنها متفاوتة المستوى، نذكر منها "جونى الإنجليزى/Johnny English" ٢٠٠٣ الذى عرض بمصر و"ضد الثقة/Anti Trust" ٢٠٠١، وهناك أيضا فيلمه "الأبواب المنزلقة/Sliding Doors" ١٩٩٨، الذى شهد أكبر نجاح حققه المخرج هاويت بين كل أفلامه السابقة والتالية. من خلال هذه الصحبة القليلة من تلك الأفلام وغيرها، نلاحظ أن هاويت يركز مجهوداته فى تقديم الأفلام الاجتماعية والكوميدية بمنظور مختلف ولغات فنية مختلفة طبقا لمقتضيات العمل الفنى، وهو ما نجده مجدداً فى الفيلم الحديث "جاذبية الحب" الذى بدأ عرضه فى الثلاثين من شهر أبريل الماضى، وقد حقق فى تقديرات النقاد العالمية مكانة متوسطة رغم اسم ومكانة بطلى الفيلم بيرس بروسنان وجوليان مور وكيمياء التوافق الذهنى الحركى الجسمانى بينهما.

تعتمد قصة ألين بروش مكينا وسيناريو روبرت هارلنج وكارى كيركباتريك ومكينا أيضا على تقديم معالجة سينمائية، تقوم على أساس ومتطلبات رومانس أو قصة حب كوميدية بسيطة شيقة بين طرفين متنازعين، هما رجل وامرأة يملكان من مواصفات الإثارة والتوتر ما يكفى لإيقاظ فضول المتلقى ليعرف نتيجة الصراع الرهيب بينهما. يسمح لنا البناء الدرامى لهذا الفيلم بدخول الدهاليز السرية لعالم المحامين، خاصة المحامين النجوم المشاهير المتخصصين فى قضايا الطلاق أو كما نسميها نحن فى مصر تخصص "الأحوال الشخصية".. أما البطل دانييل فهو النسخة المستحدثة المعدلة من البطل السوبر جيمس بوند، لكن دانييل يملك مواصفات السوبر فى منطقة مختلفة تماما ويخوض مغامرات تختلف فى ظاهرها عن مغامرات بوند، التى يلعبها باقتدار بيرس بروسنان فى سلسلة أفلام "العميل ٧٠٧". المدعو دانييل رافترى هو المحامى الخبير بمهنته وبعالم النساء ونفسيات البشر، أما خصمه اللدود فهى المحامية الجميلة الشابة القوية أودرى وودز (جوليان مور) التى تختلف عنه تمام الاختلاف. تكمن السمة المشتركة بينهما أن الاثنين لم يخسرا قضية واحدة طوال العمر، وهى المشكلة الكبرى التى ينطلق منها الصراع الدرامى المتطور المتلاحق بينهما من هنا إلى هناك على المستوى المحلى والدولى أيضا. الصراع بين خصمين منتصرين على طول الخط لم يتذوقا مرارة الهزيمة أبداً يؤدى بلا جدال إلى معركة قاسية للغاية، تستخدم فيها كل الأسلحة كشأن حرب الكبار فى كل مكان وزمان. إذا نجح الإنسان أن يصبح قوى عظمى، فعليه أن يتحمل مواجهة خصم بمفس المستوى والإمكانيات، وهذا هو الرهان الحقيقى ومتعة المعركة أيضا. نلاحظ هنا أن الترجمة الحرفية الدقيقة لاسم الفيلم هى "قوانين الجاذبية"، وهو ما يقترب بنا من قلب الرسالة الموجهة من وراء هذا الفيلم بشكل أقصر من الاسم التجارى المختار. إن جاذبية الحب ليست هى القضية التى يطرحها هذا الفيلم للمناقشة؛ فهى لا تتعدى مجرد نتيجة للسبب الذى قام البناء الدرامى لتحليله من وجهة نظره. هذا السبب أو المبرر الدرامى هو أساس ومفاتيح قوانين جاذبية الحب ذاتها، التى تؤكد طبقا لمقتضيات قواعد الفيزياء الصماء أن السالب لا ينجذب إلى السالب أبداً، ونفس الشىء ينطبق على الموجب، بالتالى لا داعى لخوض تجربة نتيجتها معروفة مسبقا. لكن متعة وجمال قوانين النفس البشرية لها وجهة نظر مختلفة تماما، وتهوى ضرب القواعد الراسخة وتتفنن فى قلب الهرم المعدول

وتستمتع به، مثل الطفل الشقى الذى يشعل عود الثقاب فى ملابس الآخرين وهو غارق فى الضحك الطفولى!

إذا كان هناك استحالة طبيعية واضحة تحرِّم الجمع بين الماء والنار فى بقعة مكانية واحدة، فإن كل الفرضيات النظرية تؤكد بالتبعية استحالة التفاهم الإنسانى بين المحاميين أودرى ودانييل. الأولى تضع لافتة عالم النظام الصارم على بوابة عالمها مهما حدث، والثانى يرفع لافتة مقلوبة فارغة على نافذة عالم تدل بدون كلام على منتهى الفوضى التى يعشقها هذا المحامى الوسيم جدا.. لم تتوقف مناطق الاختلاف بينهما عند مبدأ اللافتات الخارجية والعناوين البراقة، لكنها تضرب بجذورها وتتوغل داخل كل تفصيلة جزئية صغيرة من تفاصيل حياتهما المليئة بالنجاحات البارزة المرموقة على مستوى كافة أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية. نستطيع تلخيص اختلاف المفهومين يبن طرفى الصراع الدرامى من الناحية الشخصية والعملية، عندما نراقب كل منهما على حدة أولا ثم لقائهما ثانيا ثم تتابع مراحل تطور الصراع بينهما ثالثا. الجميلة أودرى الأنيقة أكثر من اللازم فى ملابسها ومفرداتها متفرغة تماما لمذاكرة أوراق قضاياها، ولا تشغل عينيها إلا بالتركيز فى صفحات الكتب الصماء التى تحفل بالأرقام والبنود والمواد والفقرات إلى آخره من أركان القوانين العتيدة، حتى يبدو أنها هى نفسها قد تحولت إلى قانون جامد غير قابل للتغيير، انطبع دون وعى منها على طريقة سيرها الآلية وملابسها المتراصة الألوان دون تجديد ونبرة صوتها التى لا تتغير حتى أصبحت مملة ومحفوظة. هى لا تملك أى مفاجأة داخلية تبهر بها الآخرين، إذ يبدو أن نبع روحها قد جف وصدأ من كثرة عدم استخدامه. إن هذه المحامية صاحبة الشخصية المستقلة والذكاء النافذ والخبرة العملية الكبيرة وتتصور أنها تعرف طريقها جيدا، لم تفهم يوما لماذا تشغل والدتها نفسها بالحياة الصاخبة وعلاقاتها بالآخرين واهتمامها البالغ بتجديد نشاطها الجسدى والذهنى والعاطفى. لم تدرك هى أن والدتها التى تبلغ من العمر ضعف عمر ابنتها تعرف كيف تعيش وتستمتع بالدنيا على طريقتها الخاصة، أما الجميلة أودرى فهى أنثى مثيرة مع إيقاف التنفيذ.. على الطرف الآخر نجد السيد دانييل الذى يكبرها فى العمر ينجح فى التقاط كل أسرار شخصية أودرى مبكرا، لهذا نلاحظ أنه تعمد طوال الوقت الاستماع إليها وإعطائها الفرصة لتفريغ شحنتها الداخلية والصبر على انفعالاتها والتعقل أمام تذبذباتها تقديرا للمرحلة الحرجة التى تمر بها، دون أن يكون ذلك على حساب ضميره المهنى أو كرامته الشخصية. كل ماهنالك أن هذا الرجل يتعامل مع مفهوم الحب بمنطق إكسير الحياة دون أن يعتبره ضعفا، فقط لأنه يتعامل مع القانون وروح القانون فى نفس الوقت.. مع كامل احترامه للمراجع والكتب والبنود وكل هذه المحفوظات والأناشيد الجبارة، يحرص دانييل المخضرم فى الحياة دائما على دعم قدراته الإنسانية والعملية بالتفرغ لمذاكرة أحوال البشر. وبرغم أنه لا يقرأ الكتب وأوراق القضايا إلا قليلا على الأقل فى المشاهد التى أتيحت لنا، فإنه مع ذلك استطاع تأليف كتاب ناجح ولم يخسر أى قضية يوما ما. هو يضع قدرا كبيرا من تركيزه فى عينى موكله وخصمه، إلى جانب فقرات القوانين التى يحفظها جيدا. من أهم المناطق المشتركة التى جمعت بين الخصمين اللدودين أودرى ودانييل أن الاثنين يتمتعان بقدر واضح من النبل الأخلاقى والقيم منعتهما من استخدام أساليب غير شريفة فى حربهما

الشرسة، ولم يحدث أن تعامل الاثنان طوال أشواط مباراتهما الطويلة حتى فى الوقت الإضافى والوقت الضائع بمنطق الغدر والخيانة والأساليب الرخيصة؛ فالمعركة فى النهاية لعبة شريفة بين خصمين يتباريان فى الذكاء والمهارة والنقاء قدر المستطاع..

قبل أن يتمكن الحب من إدراك المعجزة والإيقاع بين الغريمين فى شباكه القدرية الأبدية، كان لابد أن يقوم المخرج البريطانى بيتر هاويت بترسيخ هذا التناقض الواضح بين العالمين بأدواته البصرية ورؤيته الفكرية الفنية، التى كانت موضوعية إلى حد كبير ولم تنحاز لطرف ضد الآخر.. فقد وجّه المخرج فريق عمله المكون من مديرالتصوير أدريان بيدل والمؤلف الموسيقى إد شيرمر والمونتير تونى لاوسون ومصممة الملابس جوان برجان ومصمم الديكور مايكل سايرتون، لتجسيد ملامح التناقض الكبير بين دانييل وكل ما يخصه وبين أودرى وكل ما يخصها.. وانتهج وجهة نظر تلقائية تنبع من قلب العالمين فى المكتب والعمل والشارع وساحة المحكمة، لتأكيد أساس مفهوم تناقض الإيقاع بين هذه الشخصية والأخرى؛ فأسّس لكل مشاهد أودرى لقطات صارمة بكاميرات ثابتة لقلة حركة الشخصية ذاتها، مع حصارها داخل كادر أرستقراطى ضيق مترفع عمن وعما حوله فيسقطه من نظره ومن حساباته من البداية. بالتالى جاءت تفاصيل عالم هذه الشابة المتحفظة ترديدا لشخصيتها تماما؛ لأنه من صنع يديها وبدا منظما جداً غاية فى الثراء والأناقة، لكنه ثراء دون هدف خال من الجمال وأناقة حيادية ملساء كلما تقترب منها العين تنزلق خارجها.. وقد انعكس انعدام الخصوصية هذا وانتفاء لمسات الأنوثة على تقديم مشاهدها داخل إيقاع آلى منظم أكثر من اللازم، وتعامل المونتاج مع المشاهد التى تسبق وتلى مشاهد أودرى، مثل من يقلب صفحات كشكول على إيقاع عقارب الساعة المنضبطة التى لا تخطىء ولا تتغير مهما حدث. لقد وضعت استاتيكية شخصية أودرى أدوات فريق العمل فى حيرة إبداعية حقيقية؛ لأنها تتعامل مع حياة خالية من المفاجآت وذلك على العكس تماما من التعامل مع حياة دانييل، الذى لا نعرف مطلقا ماذا سيقول أو ماذا سيفعل؛ فهو قاعدة موجهة نشطة لإطلاق المفاجآت المتوالية دون ملل.. من هنا أصبحت الفرصة متاحة لتدخل بعض الجمل الموسيقية الشقية المتحررة، التى تعبر عن فوضويته الداخلية التى تستكمل أركان ذكاءه. ووجدت الكاميرات ما يشغلها وهى تلتقط أثاث وإكسسوارات ومخلفات مكتبه الغريب وملابسه التى تنطق بعفوية الحياة،لينفتح الطريق للمونتاج كى ينشط قليلا بعدما غفلت عينيه داخل مشاهد أودرى؛ لأنه يستمد إيقاعه السريع من إيقاع التركيبة الداخلية الحيوية الحياتية المتوهجة لشخصية دانييل، الذى لا يترك جزءً من جسد إلا ويستفيد به من وضع الثبات والحركة. أثمرت كل مشاهد دانييل توليف صحبة من السياق الدرامى الحى، حتى بدأ يؤثر فى مشاهد أودرى نفسها بالتدريج خاصة فى المشاهد التى تجمعهما سويا. فارق كبير أن يعيش الإنسان حياته كمٌرسل إيجابى نشط و غيره، الذى يعيشها كمجرد مُستقبل سلبى كسول لا يدرك الحد الفاصل بين الحياة والموت. بمقتضى قوة الحب وتأثيرها الساحر آن الآوان أن يلتقى شريطا قضيب القطار المتخاصمان داخل وخارج المحاكمة فى المواجهة الكبرى المرتقبة، عندما طرح الفيلم صراعا دراميا متوازيا واستعانت الشابة المتقلبة سيرينا (باركر بوزى) بالمحامى دانييل فى قضية طلاقها من زوجها نجم

الروك ثورن (مايكل شين)، الذى استعان بدوره بالمحامية النابغة أودرى ليصل الصراع الدرامى إلى مرحلة المواجهة الفاصلة.

هاتان الشخصيتان سيرينا وثورن تعدان من أهم الأسباب التى رفعت هذا الفيلم إلى المنطقة المتوسطة، من ناحية تصميم مشاهدهما منفردين أو مجتمعين، أو من ناحية أداء الممثلين اللذين ساهما فى تفجير كوميديا الموقف والشخصية بهدوء نابع من طبيعة الشخصية ذاتها. فهما يمثلان النقيض التام الذى يستحيل التقائه مع طبيعة شخصية أودرى كما حللناها، وفى نفس الوقت يمثلان الحالة المتطرفة للفوضى التى يعيشها ويعشقها دانييل من داخله. هذان الزوجان الثريان لا يجيدان فى الحياة إلا الصراخ والإقدام على كل الأفعال المجنونة دون أدنى ترتيب مسبق، كما أن ردود أفعالهما خارج الحسابات تماما ولا يعرفان لماذا يفعلان ذلك ولا كيف، إذا كانا لا يعرفان لماذا يعيشان أصلا! فى الحقيقة أن الاثنين يتعاملان مع الحياة ببساطة مخلة، ولا يتوقفان كثيرا أمام تعقيدات البشر الأسوياء وغير الأسوياء، ولا يشغلان رأسهما بهذه الأسئلة الوجودية المعقدة المتعثرة. هما لا يعرفان إلا العراك العلنى وإفشاء أسرارهما الفاضحة أمام الجميع ليس من أجل المال كما يتظاهران، بل لأن هذين الكائنين العنيدين الغاضبين لا يعرفان إلا الحياة بهذه الطريقة المخيفة.. الغريب أن هاتين الشخصيتين المتصارعتين يصلحان وحدهما أساسا دراميا لعمل مستقل يستحق أن يكون مثيرا جدا، بدلاً من تقييد حريتهما وقدراتهما الغنية بالفعل فى شبكة العلاقات الدرامية الفرعية المكملة.

برغم اجتهاد أبطال الفيلم الأربعة فى خلق ملابسات ومخارج وحلول لشخصية كل منهم، ومعرفة كل منهم كيف يولِّد الكوميديا على طريقته ويتفاعل مع الطرف الآخر مع الوعى بمرحلة الصراع الدرامى، فإن نقاط ضعف الفيلم تبقى متركزة فى السيناريو والإخراج. المشكلة الحقيقية فى هذ الفيلم أن الاختلاف الكثير الذى حللناه بين التركيبة الدرامية للشخصيتين ظل جامدا إلى حد كبير على المستوى النظرى، ولم تستطع كتيبة كتّاب السيناريو توظيفه لتصميم مشاهد قوية بما يكفى مثيرة تحمل الجديد والغريب بما لا يتوقعه أحد. وقد ازدادت المشكلة تعقيدا عندما تعامل كتّاب السيناريو مع هاتين الشخصيتين اللاتقليديتين أودرى ودانييل بفكر تقليدى تماما؛ فأطفئوا شعلة توهجهما وسحبوا منهما تراخيص تميزهما وخلودهما دون وجه حق. ولم يحاول المخرج بدوره التغلب على هذا القالب الفنى الصامت بأدواته التى يملكها، لهذا جاء منهج تعامله مع أدواته تقليديا هو الآخر دون اجتهاد ملموس، ولم يستلفت نظرنا مشهد بعينه كى نتوقف أمامه ونشرح ونحلل ونفترض ونفكر. وإذا بالمشهد يمر وراء المشهد حتى وصلنا إلى نهاية الفيلم المتوقعة منذ البداية على مستوى الحدث ذاته وكيفية الوصول إليه. ولولا اجتهاد الممثلين كما ذكرنا وتفوق بعض مناطق الحوار خاصة فى الجزء الأول من الفيلم ومكانة جوليان مور وبيرس بروسنان وخبرتهما، لهبط هذا الفيلم إلى درجة منخفضة أكثر طالما أنه لم يعرف كيف يفك شفرة قوانين جاذبية المتفرج بما يكفى.. (٤١٧)

"خوانثيتو/Ay Juancito"

الصراع على الحكم فوق مائدة العائلة

من الصعب أن ينسى عشاق السينما الفيلم الغنائى الموسيقى الشهير "إيفيتا/Evita" الذى قدمه المخرج الكبير آلان باركر، ومعه قدمت المطربة مادونا أفضل أدوارها حتى الآن. نال هذا الفيلم شهرة كبيرة فى ذلك الوقت أيضا للجدل الذى أثاره بقوة حول إيفيتا قبل وأثناء زواجها ببيرون، ونال الفيلم ما يكفيه من احتجاجات الشعب الأرجنتينى إلى آخر هذه الضجة المعروفة.

ها نحن الآن نعود إلى نفس الحقبة الزمنية التى شهدت حكم بيرون وزوجته إيفيتا للأرجنتين من خلال الفيلم الأرجنتينى "خوانثيتو/Ay Juancito" إنتاج عام ٢٠٠٣ إخراج فيكتور أوليفيرا، لكن تركيز الصراع الدرامى هذه المرة يقوم على شخصية إيفيتا بشكل غير مباشر، من خلال شقيقها خوان رامون دوارتى أو خوانثيتا طبقا لاسم التصغير دلالة على التدليل الشديد له حتى بعدما أصبح شابا وتخطى عامه الثلاثين بقليل. من الطبيعى أن يحتل اسم شقيق إيفيتا الأصغر عنوان الفيلم لدلالة على أنه مركز الأحداث كاملا، وهو بالفعل الذى يحتلها من البداية إلى النهاية كفتى الأرجنتين المدلل الذى لا يقاوم. فقد استغل خوان وسامته المعهودة وقرابته لإيفيتا وتسامح بيرون معه وموقعه كموظف مهم فى السلطة، وحول موقعه السياسى الرسمى فى الدولة إلى عزبة موقرة يديرها هو ولا تقوم إلا على غرامياته الفاضحة فى كل مكان. فهذا الخوانثيتو كالعصفور الشره لا يرتوى حتى لو شرب من كل بحار الدنيا وعيونها، ولا مانع فى الطريق أن يرفع معه غيره على أكتاف الآخرين بنفس الطريقة، وتحصل صديقته على أموال بينما تحصل صديقته الثانية على الشهرة والمجد فى عالم الغناء مقابل تعدد علاقاتها بفتى الأرجنتين الصغير. برغم أن أهمية الشاب ترجع إلى اقترابه الشديد من عالم إيفيتا ولو من حيث اللقب والأقدار الاجتماعية، فإن الفيلم عمد أكثر من مرة للتراجع بشقيقته ومشاهده فى الصفوف الخلفية وانحصارها كثيرا فى ردود الأفعال الغاضبة، التى لا تكل من توبيخ شقيقها بأسوأ الطرق وأعنفها لسوء استخدامه للسلطة،والنتيجة دائما أنه لا حياة لمن تنادى..

المفارقة المثيرة فى دورة مهرجان القاهرة الحالية اشتراك الكثير من الأفلام فى الاعتماد على تكنيك الفلاش باك ولو بأساليب مختلفة، وهو ما ينطبق أيضا على هذا الفيلم الأرجنتينى الذى شاهدنا نهايته فى بدايته. لكن هذا النوع من البدايات كثيرا ما ينجح فى إثارة تشويق المتلقى، ليس من أجل معرفة النهاية فى حد ذاتها، بل من أجل التفاعل مع كيفية الوصول إلى هذه النقطة الحاسمة من الأحداث. الشاب خوانثيتو الذى تركته إيفيتا ورحلت عن الدنيا لم يكن مجرد شاب ولا أى فتى مدلل؛ فأحداث حياته المتقلبة نموذج يجذب انتباه أى فنان ليجسد قصة غريبة تمر بثلاث مراحل متوالية، تبدأ من رحلة الصعود من أسفل إلى أعلى، ثم الوصول إلى أعلى قمة، ثم مرحلة الهبوط والانهيار من الجانب الآخر من الجبل، كما أن هذه الرحلة الطويلة الحافلة لا تحمل بعدا شخصيا فقط، لكنها مرتبطة تماما بنفس الرحلة التى مر بها المجتمع الأرجنتينى ككل على

المستوى السياسى والاجتماعى والإنسانى طوال فترة حكم بيرون مع إيفيتا وبعدها. صحيح أن مسيرة الشاب خوانثيتو مليئة بالأحداث، لكنه فى نفس الوقت تلف فى دائرة مفرغة بعض الشىء بسبب تركيزها الكامل على علاقاته الجنسية، واستطاع المخرج فيكتور أولفيرا الذى شارك فى كتابة السيناريو أيضا مع خوزيه بابلو فاينمان انتقاء أهم المحطات فى حياة هذا الشاب الصاخبة طبقا لمقتضيات الحبكة الدرامية ورؤيته الفنية الفكرية، التى يود طرحها من خلال هذا العمل. لهذا مزج المخرج بين عدة أساليب فى فن المونتاج، تعتمد على القطع المعتاد بين المشاهد أو بين المونتاج الزمنى المكانى القافز الفاصل بين الحدث هنا وهناك، مع الاعتماد على الحوار لملء بعض الفراغات حتى لا يتسبب فى أى تشويش. كما لجأ أيضا إلى اللقطات الصامتة السريعة التى تؤكد تعدد علاقات خوانثيتو الغرامية والاستعانة بالموسيقى فى الخلفية، مع تغيير كادرات وزوايا الكاميرا دلالة على تعدد الليالى، ثم القطع المباشر السريع على نتيجة هذا اللقاء الغرامى بارتفاع نجم ضيفة خوانثيتو فى المشهد السابق أعلى وأعلى، هكذا تدار الكواليس السياسية من حيث لا يدرى أحد ولا يعرف.. برغم تصدر اسم الشقيق الأصغر للكثير من المشاهد حتى لعنوان الفيلم ذاته، فإن إيفيتا تظل هى السيدة المسيطرة القوية أو الشخصية الرئيسية الحاكمة المؤثرة التى تدير كل خيوط لعبة العائلة والسياسة والمجتمع ككل من بعيد حتى ولو دون قصد منها. لهذا كانت وفاتها المفاجئة هى نقطة التحول القاتلة التى أذنت بأفول عصر خوانثيتو ثم بيرون وتغير صفحة كاملة من تاريخ الأرجنتين حتى أصبح يؤرخ لتاريخ البلاد بفترة ما قبل وما بعد إيفا بيرون. (٤١٨)

"رحلة الذاكرة المظلمة/Blackout Journey"

الخيط الرفيع بين المربع الأبيض والأسود

لحظة واحدة من الممكن أن تقلب حياة الإنسان رأسا على عقب بما لم يتوقعه أبدا.. يبدو أن العامل المشترك هذا العام بين أفلام المسابقة الرسمية بالمهرجان هو التنقيب فى أوراق الماضى، والقيام برحلات مكوكية داخل الذاكرة الشخصية أو ذاكرة الوطن والتاريخ ككل بمبررات وأهداف مختلفة..

أما الرحلة هذه المرة فتأتينا عبر الفيلم الألمانى "رحلة الذاكرة المظلمة/Blackout Journey" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج زيجفريد كاميل، لكنها على كل حال رحلة عكس عقارب الساعة تتجه إلى الوراء بكل قوتها حتى تستكمل الحاضر بشكل آمن.. يوما ما وبالتحديد فى مطار فيينا عام ١٩٨٥ وقع حادث إرهابى شديد مثل الكثير من الأحداث التى تهدم أبنية وإنجازات العالم هنا وهناك بدافع تدميرى مخرب لا يحيا فى المياه العذبة أبدا.. لكن هذه الأحداث لابد لها من ضحايا وآثار ممتدة تخترق العديد من الأجيال، بفعل القوى التخريبية الهدامة التى تسعى لتدمير الحاضر وضرب جذور المستقبل فى آن واحد.. قبل هذا الحادث كان الشقيقان ميو وفالنتين ينعمان بحياة أسرية هادئة مع والديهما، ويقفان بصفاء على المربع الأبيض النقى فى الحياة آمنين للمستقبل ويستعدان لاقتحام الحياة

بقلب صاف برىء.. لكن لسبب ما تسببت أياد خفية فى دفع هذين الصبين للانتقال المفاجىء إلى مربع الحياة الأسود بوجهه القبيح دون أن يكونا مستعدين لذلك على الإطلاق، خاصة أن هذا الحادث الإرهابى تسبب فى تهدم أركان حياتهما العائلية البسيطة، بعدما فارق الوالدين الحياة فجأة دون سابق إنذار ووجد الولدان أنفسهما وحدهما. ولسبب ما رتبت لهما الأقدار فراقا غير مرتب، حيث انتقل ميو للحياة فى برلين، وانتقل فالنتين للاستقرار فى جبال النمسا. قدم المخرج زيجفريد كاميل توليفة درامية تحمل العديد من الأعماق المتداخلة بمنطق البديهية المتطورة من تلقاء نفسها، وهو ما يحمِّل الصراع الدرامى المطروح أبعادا إنسانية سياسية اجتماعية اقتصادية تتلاقى كلها فى بنية متكاتفة، بوصفها العناصر المكملة للوحة المجتمع المتكاملة. تأكيدا لدلالة سريان سم هذه الأحداث الإرهابية على الأجيال المتعاقبة يقفز الفيلم بإيقاع سريع للتمركز فى دنيا الزمن الحاضر، لنرى كيف وصل الحال بين الشقيقين ليس فقط من ناحية مصير كل منهما أيا كان وأسبابه، لكن من ناحية تتبع التأثير المباشر القصير المدى والطويل المدى الناجم عن فراق الشقيقين اللذين ينتميان إلى عائلة واحدة ومجتمع واحد.. يبدو أن تخريب الحوادث الإرهابية قد امتدت أصابعه لمرحلة تخريب النفوس أيضا، وهذه النقطة بالتحديد هى الهدف غير المنظور المنشود من هذه الأحداث.. فقد أدى تفكك هذا المجتمع العائلى الصغير وتشظّى أجزائه بهذا الشكل العنيف إلى توليد شخصيات عنيفة حزينة غاضبة أنانية منكسرة من داخلها متخاصمة مع العالم من حولها، طالما أنها لم تغفر للقدر الذى حرمها من أبسط حقوقها فى الحياة دون وجه حق، وطالما لم تفهم حتى الآن ماذا حدث وكيف ولماذا؟؟

فى اللحظة الحاضرة تأكد الشقيقان أن الخيط الذى يربطهما سويا ويقيدهما داخل سجن الماضى الأسود لم ولن ينقطع أبدا مهما انفصل الشقيقان ظاهريا، واقتصرت كل علاقتهما على مجرد خطابات مبتورة طوال هذه السنوات. يمكننا هنا أيضا طرح تفسير ثان على المستوى الأعمق، نتعامل من خلاله مع هذين الشقيقين على أنهما فى الواقع شخص واحد منشطر وليسا شخصين منفصلين. برغم الاختلاف الظاهرى بين الشقيقين واختلاف الظروف التى واجهتهما بعد الحادث هنا وهناك، فإنه فيما يبدو أن ميو استطاع تجاوز هذه الأزمة بنجاح وعلى وشك أن يكون موسيقارا ناجحا، بينما ظل فالنتين قابعا فى بئر الذكريات الكئيبة، وتحول إلى مريض نفسى صريح منعزل عن الحياة تماما، أو بمعنى أدق يخاصمها كرد فعل لفعل الخصام الذى صدمته به الدنيا فى مفاجأة غير سارة على الإطلاق. ويظل هذا التناقض دائما على المستوى الظاهرى السطحى طالما بقى الشقيقان منفصلين عن بعضهما البعض، لكن بمجرد اجتماعها والتحامهما فى مواجهة مصيرية محسومة لعب كل منهما دور المرآة التى تعكس للآخر حقيقته التى يجب أن يستكشفها، كما أن الاثنين يذكران بعضهما بهذا الماضى الأليم دون قصد. من هذا المنطلق عانى الشقيقان كثيرا فى مواجهتهما سويا، وخاضا معا رحلة شاقة داخل دهاليز الذاكرة المظلمة على قمة مربع الحياة الأسود، بعدما انتزع منهما مربع الطفولة الأبيض وتلوث بما فيه الكفاية.. (٤١٩)

"التراب/Dust"

البحث عن الذات فى ألبوم الذكريات

مازالت العائلة اليونانية الصغيرة تعيش على مجد رب الأسرة الراحل، هذا الجندى الشجاع الذى فقد فى الحرب دفاعا عن بلاده وأرضه وعائلته وكل شعبه. ذكريات جميلة تدعو للفخر والإعجاب تملأ السطح ريقا وأمانا.. لكن ماذا لو كان هذا السطح مزيفا، ماذا لو كان طبقة هشة مضللة تخفى وراءها الكثير من الحقائق. الفاصل بين الطبقتين أو بين الوهم والحقيقة مجرد طبقة من التراب تخفى وراءها الكثير والكثير.هل تستحق هذه الطبقة المبعثرة بكل ما تحتضن فى سرداب أسرارها رحلة البحث الشاقة التى خاضها السيد كرونس من البداية حتى النهاية؟!

ربما يكون أفضل مفتاح لتفسير هذا الفيلم اليونانى الفيلم اليونانى "التراب/Dust" ٢٠٠٤ إخراج تاسوس باساراس هو عنوانه نفسه، الذى يستخدم الشخصيات والزمان والمكان والديكور والإكسسوارات والبلدان والعديد من الأنماط البشرية ككتلة متنوعة ممتدة يعبر فوقها ليضع قضية الفيلم وحدها على قمة البطولة دون منازع.. عندما كان يشاهد الصحفى كرونس التليفزيون إلى جانب زوجته بمنتهى الملل والبرود دلالة على رتابة الحياة الخاصة والعامة وتبلدها، إذا به يقفز فجأة كمن لدغه ثعبان وهو غير مصدق لما يراه على شاشة التليفزيون بالمصادفة البحتة. ما أسوأ أن تكون لدغة الثعبان من القدر ذاته الذى ألقى إلى كرونس بطعم مخيف لا تصلح معه مقاومة أو ادعاء عدم الانتباه، خاصة عندما رأى الرجل الذى تخطى الأربعين بوضوح والده على شاشة التليفزيون فجأة فى مشهد ضمن فيلم تسجيلى قديم جدا كواحد من الجنود اليونانيين. نستطيع أن نتعرف ببساطة على دوافع هذه الدهشة الصادمة أو الصدمة المدهشة، إذا علمنا أن والده هذا الذى يراه مختف منذ الحرب اليونانية الأهلية ١٩٤٨. بالتالى تعامله الدولة كمفقود وتنعم على عائلته بمعاش ودعوات على حفلات ومناسبات عسكرية، ناهيك عن الشعور الفخر الذى يسبق كل أفراد هذه العائلة المكونة من كرونس وشقيقته ووالدتهما. من منطلق حقيقة واحدة فقط لا تقبل الجدال أو المناقشة أو التشكيك، وهى أن والد كرونس بطل قومى ضحى بحياته فى سبيل بلاده ويستحق أن تخلد ذكراه إلى الأبد. لكن المشكلة الحقيقية تكمن اكتشاف السيد الصحفى أن والده كان فى قوات المقاومة المناهضة للبلاد، وهو ما يعنى انقلاب الهرم رأسا على عقب مما يدرج والده ضمن قائمة الأعداء الخونة.. بالتالى أصبح على السيد كرونس مواجهة مشكلتين متشابكتين معقدتين فى وقت واحد.. أولا - إعلان حقيقة موقف والده السياسى وهدم كل الأمجاد الكاذبة التى التصقت به وبعائلته. ثانيا - البحث عن والده شخصيا إذ ربما يكون مازال على قيد الحياة حتى الآن؟!

القضية هنا ليست اختفاء شخص لا نعرفه ولن نعرفه حتى النهاية، بل هى قضية تاريخ بلد بأكمله يبنى أمجادا ويسطر أحداثا وهو لا يدرك الموقف الحقيقى لأبناء شعبه.. وكلما مر الوقت فى هذا الفيلم المزدحم بالتفصيلات والشخصيات

والمعلومات والحقائق والتخمينات والأجيال المختلفة والآراء ووجهات النظر، أدركنا أن الخطاب الفكرى الذى يقصده المخرج تاسوس باساراس من وراء الستار هو فتح دفاتر قديمة وحقائق تبدو أنها موثقة ومؤكدة، لكن الحقيقة أنها تحتاج إلى إعادة نظر وغربلة قاسية من البداية إلى النهاية مهما كان الثمن.. الثمن هنا الذى نقصده على المستوى الفردى والجمعى معا.. من المنظور الفردى فوجىء كرونس بموقف عائلته الأصلية من هذا الاكتشاف الخطير، الذى توهم أنه سيسعد الجميع مثلما أسعده تماما خاصة والدته التى فقدت زوجها العزيز وهى فى زهرة الشباب. على المستوى الجمعى صمم الابن الوحيد للبطل الذى يمثل امتداده ويحمل على كاهله كل ما اقترف والده، على البدء فى رحلة سفر طويلة جاب فيها المدن والجزر والبلدان داخل اليونان وخارجها حتى وصل إلى براغ.. منح الاختلاف بين نماذج البشر وأفكارهم ومواقعهم وبيتهم وأجيالهم التى ينتمون إليها فرصة كبيرة لدى مخرج الفيلم، كى يقدم توليفة من المنهج البصرى المتنوع بين كل مكان والآخر، وبين كل شخصية والأخرى فى التعامل معها، من منظور بصرى يلعب دورا فاعلا فى طرح وجهة نظره فى الأحداث الجارية بموضوعية قدر المستطاع. على سبيل المثال سنجد فارقا شاسعا بين إيقاع مدينة براغ بشخصياتها ومتطلباتها وأجوائها وهمومها وطبيعتها وشوارعها وبيوتها ولغتها الفكرية، والجزيرة المنعزلة بصمتها الموحش ورتابة نبضاتها والخلاء الشاسع وشبه انعدام البشر، مع ذلك يعيش فيها الرجل العجوز وزوجة ابنه الراحل التى تتوق إلى أبسط حقوقها فى الحياة دون جدوى، فى إحالة للتدقيق فى اختلاف مفهوم الحياة والموت من إنسان إلى آخر، وللهوة السحيقة بين الأجيال والغربة الموحشة التى تجمع بينهم رغم وهم المكان الواحد الذى يضمهم معا.

فى نهاية الرحلة زادت حيرة كرونس وهو لا يدرى! هل من الأفضل المواجهة مع النفس بالحقائق مهما كانت النتيجة، أم يلتزم بنصيحة والدته التى قالت له صراحة: "دع التراب يغطى صفحات الماضى الذى كان؟" (٤٢٠)

"عنق الزرافة/The Giraffe's Neck"

من الذى يجرؤ على اقتحام الماضى المجهول؟!

طويل هو عنق الزرافة.. بعيد جدا على كل من يحاول النظر إليه من أسفل، لكن خطوة أو بضعة خطوات إلى الوراء تولّد بعض الأمل فى النفوس فقط إذا نظرنا بمنظار موضوعى شامل. والحقيقة مثل عنق الزرافة.. كثيرا ما يعيش الإنسان فى قلبها ولا يراها أو يمسك بها، ربما لأنه يتطلع إليها من منظور خاطىء مضلل لا يؤدى إلى شىء.

هكذا عاشت هيلين سنوات طويلة وهى لا ترى أقرب الحقائق إليها. وهيلين هى إحدى بطلات الفيلم الفرنسى البلجيكى المشترك "عنق الزرافة/ The Giraffe's Neck" ٢٠٠٤ إخراج صافى نيبو. أهم ما يميز هذا الفيلم أنه يطرح نموذجا صادقا للحياة الواقعية على بساطتها وأحداثها وتفاصيلها الصغيرة

وحواراتها الجوفاء، التى ربما لا تؤدى إلى شىء فى الوقت الحالى، لكنها تقود بمنطق التراكم إلى نتائج تتحقق على المدى الطويل، والبداية دائما من كلمة صغيرة تبدو أنها لا تقدم ولا تؤخر.. كما هى العادة تعيش السيدة هيلين حياة عائلية منغلقة مع ابنتها الصغيرة ماتيلدا وتغرقان سويا بين احتياجات الصباح ومتطلبات المساء، وهكذا تسلم الحياة نفسها من يوم إلى يوم.. منذ انفصال هيلين عن زوجها لم يتبق أمام ماتيلدا سوى السير وراء عالم والدتها وجدها باول، الذى انتقل إلى المستشفى فى حالة طارئة ليجرى جراحة عاجلة فى القلب، لكن يبدو أن البيت الذى يضم شخصيتين قويتين قياديتين يحفل بالعديد من المعارك ويدور فى طاحونة مرهقة، طالما أن الطرفين لا يريدان التنازل أو تسليم الراية ولو مؤقتا للطرف الآخر من باب المجاملة الرقيقة. برغم أن ماتيلدا الصغيرة خلقت لنفسها عالما مستقلا متحررا شديد الخصوصية تحت فراشها، تتربع وحدها على عرشها بوصفها الملك الوحيد والمواطن الوحيد أيضا، فإن المناوشات الملحة لم تهدأ بينها وبين والدتها بسبب تدهور درجات الصغيرة فى الدراسة.. نتوقف عند هذه النقطة لنستخلص منها انفتاح منظور هذه البنية الاجتماعية النفسية التى يمكن أن تحدث فى أى مكان فى العالم، دون الانغلاق على مجتمع بعينه رغم الخصوصية والسمات التى يتمتع بها كل مجتمع عن الآخر. كما تمنحنا هذه البدايات العائلية مع مراعاة المنطق المشتركة والمختلفة بين شخصيتيى الأم وابنتها، لكننا فى النهاية أمام طفلة ليست تقليدية، وهذه وحدها زاوية إيجابية كفيلة بوضع العديد من العراقيل أمام العمل الفنى.. هذه العراقيل أو التحديات تتمثل أولا فى وضع السيناريست نفسه محل طفلة غير عادية، تقف الآن على أعتاب المرحلة الأولى من المراهقة، مع أن الصغيرة العنيدة مازالت أظافرها تتشبث بطفولتها التى تمثل مركز قوتها ونبع براءتها بكل إصرار. لهذا يجد السيناريست نفسه فى مرحلة الكتابة يقف حائرا، يضع قدما فى عالم والقدم الأخرى فى عالم مختلف تماما، لكنهما فى النهاية قدمين ينتميان إلى شخص واحد فقط يمر بمرحلة دقيقة مختلفة من حياته. بالتالى على السيناريست أن يكون حذرا تماما فى التعامل مع هذه الشخصية بكل مقوماتها ومرجعية الظروف التى تعيش فيها، ويسمح لها بإبداء أفعال وردود أفعال إيمائية حركية لفظية فكرية بمنطقها هى الصعب، لتجسد حقيقة المرحلة التى تعيشها بمقتضى التركيبة الدرامية الداخلية التى تخصها هى وحدها.

نجحت المخرجة والسيناريست صوفى نيبو فى التوصل إلى نتيجة كبيرة ضخمة بناء على جزئية صغيرة جدا تبدو عادية تماما، لكنها تلعب دورا دراميا خفيا غير محسوس بمهارة وصمت. فقد عثرت الصغيرة ماتيلدا على خطاب من مادلين زوجة باول وجدتها، مع أنه مفترض وحسب معلومات هليلن المؤكدة عن والدتها أنها فارقت الحياة منذ ثلاثين عاما مضت.. هكذا وظف الفيلم هذه الصغيرة لتكون حل الشفرة السرية التى تحجب عائلة بأكملها عن بعضها وأجيال منعزلة لا تعرف شيئا عن بعضها. ليس بالضرورة أن ينهدم الجدار بالأدوات الجامدة والصراخ الصاخب والتوتر المقلق، لكن كثيرا ما تلعب دورا غريبا فارقا فى حياة الإنسان يعيد مبدأ الحوار بين الأطراف المتنافرة؛ فتبعث الروح فى أوصال الماضى البعيد وتزيل الحاجز عن أسرار الحاضر حتى تتكشف الحقيقة ويستطيع الجميع لمسها بأصابعهم بدلا من أن تظل حلما بعيد المنال مثل عنق الزرافة الطويل. (٤٢١)

"الحياة فى قصر إيفى/Ivy Mansion-Life"
السير على الجدار فى عالم الأسرار

ومن الحب ما قتل.. برغم قسوة هذه المقولة التى لا تعتبر قاعدة بأى حال، فإنها تعبر بشكل قريب عن الجو العام للفيلم التركى "الحياة فى قصر أيفى/ Ivy Mansion-Life" ٢٠٠٣ إخراج عبد الله أوجوز، الذى شارك فى كتابة السيناريو أيضا مع ماهينور إرجون..

نقصد هنا بالجو العام إمكانية السيناريو والإخراج تطوير فكرة بسيطة تبدو فى ظاهرة معتادة وربما مكررة، لكن الفيصل فى الفن دائما هى كيفية المعالجة الدرامية والبصرية التى يقدمها فريق العمل ككل وعلى رأسهم المخرج والسيناريست. إذا كان الفيلم الفيلم الأرجنتينى "خوانثيتو/Ay Juancito" والفيلم الإيطالى "الشعور بالذنب/Sense Of Guilty" قد انتهجا أسلوب الفلاش باك المرتب واعتمدا على وضوح وقوة الحدث بشكل أساسى، فقد انتهج المخرج التركى عبد الله أوجوز طريق الفلاش باك أيضا، لكن بتكنيك مختلف تماما على مستوى السيناريو والحوار، مما كان له أكبر الأثر فى رسوخ هذا العمل فى منطقة التميز الفنى. إذا ابتعدنا قليلا عن المفهوم العام للتكنيك البصرى وجردنا الفيلم بشكل تعسفى مؤقت من تفصيلاته المزدحمة، فسنجد أن دائرة العلاقات الدرامية تضم طرفين أساسيين هما الزوجة باهار والزوج سيمين اللذين يجمع بينهما حب كبير.. لكن يبدو أن فى الأمر سرا ما جعل الزوجين يشعران بالغربة الشديدة فى مدينة نيويورك الأمريكية،كل ما نعرفه فى البداية أن الزوجة الشابة ترقد فى المستشفى غارقة فى عالم من الغيبوبة الطويلة، والزوج هائم هو الآخر على وجهه لا يدرى ماذا يفعل.. فهو يقف عاجزا أمام هذا الموقف المخيف الذى يهدد وجود زوجته التى يحبها من كل قلبه، بما يعنى أن وجوده هو الآخر مهدد بشكل خطير؛ لأن خط الحياة يرط بين الاثنين رباطا أبديا لا فكاك منه.. منذ البداية مهد المخرج الطريق كى يتعاطف المتلقى مع هذا الزوج المصدوم فى القدر الظالم بهذا الشكل، خاصة ونحن أمام نموذج جميل مثير من الوفاء والحب والألم. ثم استكمل منظومة التوحد والتساؤل أيضا عندما ترك الزوج على سجيته يتفاعل مع هذا الموقف الثقيل المعتم، حتى يتضح فيما بعد أنه يعانى من اضطرابات نفسية نتيجة تراكم الضغوط الداخلية التى تهلك روحه، ولم يعد قادرا على حملها أو تحملها.. يجسد هذا الفيلم المؤثر رحلة معاناة نفسية خاصة جدا تعتمد على لغة الحوارات القليلة والصمت البليغ، مع الأخذ فى الاعتبار تبنى وجهة نظر الزوج فى التفاعل والتعامل مع اللحظة الآنية وذكريات الماضى طبقا للزلزال الشديد الذى يجتاحه من داخله.

طالما وصلنا إلى هذه المرحلة من تحليل البنية النفسية التى ينطلق منها هذا العمل، نستطيع الآن تقبل وتفهم التكنيك الدرامى البصرى الذى اتبعه الفيلم من البداية للنهاية. وهو ما يحتاج إلى متلق إيجابى يملك القدرة على نسج الخيوط وفك الشفرات الملقاة إليه من كل جانب، ثم إعادة بناءها وتركيبها من داخله ليقيم هو عالمه السينمائى المستقل بمنظور شامل جمعى بعد انتهاء

المرحلة الأولى من التلقى، التى تنتهى بإعلان كلمة النهاية على تترات الفـيلم. فقد ابتعد المخرج عبـد الله أوجـوز عـن الطريـق السـهل واختـار الطريـق الأصعب، وشـيّد بناء كاملا من تداعى شـذرات الـذكريات مـن هنـا وهنـاك فـى ذهـن الـزوج المصدوم الذى لا يرى سـببا لوجوده فى ظـل غيـاب زوجتـه إكسـير روحـه الوحيـد. وطوال زمن الفيلم ونحن نتـابع مشـاهد أو لقطـات أو لحظـات أو جزيئـات مـن كـل هذا، تدور مثل الطاحونة بشكل غير مرتب فى ذاكرة الزوج الحائرة بين الرغبة فى التذكر ليظل محتفظا بزوجتـه فـى نفسـه ولـو علـى المسـتوى المعنـوى، ورفضـه التام فعلا لتذكر ذاته واحتجاجـه علـى ذاتـه ضـد شـىء مـا لا نعرفـه يجبـره علـى الشعور القاتـل بالـذنب وقلـة الحيلـة.. بالتـالى لـم تجـد قنـوات الاسـتقبال سـوى التعامل مع هذه الشـذرات المبعثرة والنتوءات الجارحة، التى لا تؤدى وحـدها إلـى جملة سينمائية مفيدة، لكن فى النهاية يلملم المتلقى بقايا هذا الزجاج المتنـاثر ويكون وجهة نظره الخاصة فى نفس المشـهد، الذى يقدمه المخرج أكثـر مـن مـرة بزوايا كاميرات مختلفة وتكنيك قطع مختلف وتوقيت متنوع حتى يصل فـى النهايـة إلى رسـم الصورة النهائية بريشـته الداخلية الخاصة. بشكل أو بـآخر يـذكرنا تكنيـك هذا الفيلم بأطياف من تكنيك الفـيلم الهولنـدى "مـورلانج/Morlang" الـذى عـرض بقسـم المسـابقة الرسـمية لمهرجان القاهرة السـينمائى الدولى عام ٢٠٠١، ونال عنه المخرج تشـيبو بيننج جائزة مسـتحقة..

وقـد نجـح المخـرج عبـد الله أوجـوز فـى تقـديم صـورة سـينمائية ثريـة، ووضـح اجتهاده فى كل لقطة فى توظيف المونتاج والموسـيقى والتصوير، ليسـيروا جميعـا فى نفس الركب السيكولوجى المركب الذى اختاره بعناية لهذا الفـيلم المـدروس والمجهد أيضا. (٤٢٢)

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن والعشرون

أفلام مختارة وكرم ضيافة وسلبيات جديدة ومتكررة

فى الثلاثين من شـهر نوفمبر الماضى انفرج السـتار عن بـدء فعاليـات مهرجـان القاهرة السـينمائى الدولى فى دورته الثامنـة والعشـرين ويسـتمر حتـى العاشـر من شـهر ديسـمبر.

تضم دورة المهرجان هذا العام العديد من الأنشـطة والأقسـام، أهمهـا بـالطبع قسـم المسـابقة الرسـمية ومن بعده تتـوالى أقسـام أفـلام خـارج المسـابقة. مـن بينها احتفالية خاصة بالسينما الإيطالية تنقسـم إلى قسـمين ما بين كلاسـيكيات أفلام السـينما الإيطالية، بالإضافة إلى عدد من الأفلام الحديثة أيضا، وهناك تكريم خاص جدا للممثلة الإيطالية الراحلة الكبيرة آنا مانيانى، وهناك أيضا مجموعة مـن الأفلام تعرض تحية إلى المخرج الإيطالى الكبير بوبى أفـاتى. بعيـدا عـن السـينما الإيطالية ضيف شرف المهرجان هـذا العـام نسـتكمل بقيـة الأقسـام لنجـد قسـم مهرجان المهرجانات والقسـم الإعلامى والسـينما العربية الجديدة وسـينما أمريكـا اللاتينية ونجمات فرنسـيات وأفلامهـن. ثـم نـأتى إلـى تكريمـات هـذا العـام علـى

المستوى الدولى، وقد اختار المهرجان هذا العام صحبة متميزة بالفعل تستحق التوقف أمامها وتأملها طويلا. أول هذه التكريمات تذهب إلى المؤلف الموسيقى اليونانى العظيم والسياسى المناضل ميكيس تيودوراكس، كما يكرم المهرجان المخرج الروسى الكبير أندريه ميخالكوف كونشالوفسكى والممثلة الفرنسية الشابة لودفين سانييه. على المستوى المحلى اختصت الدورة الثامنة والعشرون مجموعة مؤثرة متنوعة من رموز السينما المصرية، على رأسهم الفنانة ليلى فوزى التى نالت تحية خاصة جدا من الجمهور، تقديرا لتاريخها العريق وقدرتها على التلوين والتنويع فى الأدوار، ومسايرة كل المراحل بموهبتها وذكاءها وشخصيتها القوية المعروفة. كما نالت صباح أيضا ما تستحقه من استقبال الجمهور الحافل، ومن الرجال اختار المهرجان هذا العام السيناريست عبد الحى أديب والمخرج سعيد مرزوق.

نحن الآن فى منتصف عمر المهرجان وقد اتضحت بعض المعالم الإدارية التنظيمية التى نود التوقف أمامها؛ لأنها تستحق نفس الأهمية التى يناله الجانب السينمائى الفنى تماما؛ فهى منظومة متكاملة واحدة لا تنقسم ولا تتجزأ. كالعادة يُجمع ضيوف المهرجان من العرب والأجانب على حُسن الضيافة والكرم المصرى الشهير والابتسامة الودودة ولباقة التعامل، مع هذا الطقس الممتع ومجموعة الأفلام المختارة بعناية وتنوع الأقسام. من الصعب جدا أن يشعر أى إنسان بالغربة فى قلب مصر التى تفتح ذراعيها للجميع.. كل من يسافر إلى الخارج رغم اختلاف الشعوب وخطأ تعميم الأحكام سيشعر بالفارق الكبير بيننا وبين غيرنا ليس من باب الأفضلية، لكن لأنها طبيعتنا التى لا نتكلف ولا تمثل الطيبة والروح المتعاونة لكل من لا نعرفه قبل من نعرفه. فى أحاديثنا الجانبية مع الضيوف العرب والأجانب على اختلاف تخصصاتهم، أجمعت غالبية الآراء أيضا على التوفيق فى الموقع المختار لإقامتهم بكل تيسيراته المتاحة، خاصة أن المهرجان هذا العام أقدم على خطوة جديدة استهدفت إقامة عروض النقاد والصحفيين الصباحية فى نفس محل إقامة الضيوف. كما أقدم المهرجان هذا العام أيضا على تجربة تقنية جديدة، تتمثل فى الابتعاد عن الترجمة المصاحبة لشريط الفيلم السينمائى، واللجوء إلى ترجمة ليزر فورية تظهر الترجمة العربية فوق الشاشة مباشرة. من المعروف أن كل تجربة جديدة لها مميزاتها التى ذكرناها، لكنها أيضا لها سلبياتها التى يجب الالتفات إليها وتجاوزها بإيجاد الحلول المناسبة، من خلال التحلى بروح المرونة لتحقيق صالح المهرجان أولا وأخيرا.. ربما تكون العروض الصباحية بمحل إقامة المهرجان من العرب والأجانب مريحة تماما لهم وقد استقبلوها بترحاب كبير، وهى أقرب إليهم من صالة الطعام ومن الطريق إلى غرفهم الخاصة، لكن هذه الميزة لم تكتمل بالنسبة للضيوف؛ لأن المركز الصحفى الذى يضم أجهزة الكمبيوتر والإنترنت والفاكس مازالت قابعة فى دار الأوبرا كجزء من كل المركز الصحفى الكبير. بالتالى عليهم الذهاب إلى هناك رغم أنه من الممكن ببساطة توفير واحدة من بين الحجرات الكثير جدا المخصصة لإدارة المهرجان بالكامل لتحقيق هذا الغرض. وقد احتار الضيوف بين الذهاب إلى هناك وتشتيت مجهوداتهم مع قلة عدد الساعات المخصصة للمركز هذا العام، واستخدام الوسائل المتاحة التابعة للفندق ذاته وهى باهظة بالفعل. برغم أنها

من أهم أساسيات خدمات المهرجان للصالح العام، فإن التغطية الصحفية العربية والدولية من أهم وسائل الدعاية غير مدفوعة الأجر وهذا ما لا يخفى على أحد.

على الجانب الآخر لم يكن اختيار العروض الصباحية المخصصة للمسابقة الرسمية فى محل إقامة الضيوف متناسبا مع النقاد والصحفيين المصريين أو حاملى الكارنيهات بصفة عامة، مقارنة بدار الأوبرا المصرية التى كانت مخصصة لعروض المسابقة بصفة خاصة طيلة العوام السابقة. لكن برنامج العروض هذا العام راعى عدم إعادة عروض المسابقة للنقاد والصحفيين فى المسرح الصغير أو فى مركز الإبداع، وهو ما يعنى التزامهم بمشاهدة عرضى المسابقة الصباحية وإلا ضاعت عليهم إلى الأبد. المشكلة أن موقع إقامة الضيوف لا يقع فى دائرة تحرك وتنقل كل من لا يمتلك سيارة وما أكثرهم، كما أن من يمتلك سيارة يجد صعوبة أيضا لارتفاع تكلفة التعامل مع المنشآت المخصصة لها طبقا للأسعار السياحية المعروفة، وذلك على العكس من دار الأوبرا المصرية التى كانت محل ارتياح الطرفين. مع تأكيد جمال ونقاء وأناقة دار العرض المخصصة للمسابقة الرسمية، لكن ربما يكون الحل فى إعادة عروض المسابقة الرسمية فى دار الأوبرا أو أى مكان آخر، أو تقديم التسهيلات لكل من يؤدى عمله بناء على مستوى التعامل بمنطق الوسطية ومحاولة مراعاة أحوال ومتطلبات الغالبية، أو أى حل آخر يصل إلى نفس النتيجة المرجوة..

أما عن ترجمة الأفلام إلى العربية بالليزر فقد أراحت بالفعل العديد من المشاهدين المصريين خاصة من لا يجيد اللغة الإنجليزية، لكنها فى المقابل لها بعض السلبيات على المستوى المحلى والدولى معا. من ناحية المتفرج المصرى والعربى تعطلت هذه الماكينة المصاحبة بالترجمة بشكل أو بآخر أثناء العرض أحيانا، بالتالى تمر بعض الأوقات الطويلة بدون ترجمة نهائيا، وهو ما حدث أكثر من مرة بدءا من فيلم الافتتاح. مع احترامنا الكامل لإمكانات التكنولوجيا الحديثة وتوفير المجهودات والمصروفات والوقت ومسايرة التطور، لكننا إذا دققنا النظر فى تكنيك الترجمة ذاتها، فسنجدها فى كثير من الأحوال ركيكة؛ لأنها تقوم بترجمة حرفية مثل التلميذ المبتدىء الذى يستخدم القاموس كلمة بكلمة دون النظر للسياق العام. كما أن هذه الترجمة الآلية تحفل بالعديد من أخطاء النحو والصرف الساذجة التى تنصب الفاعل مثلا وترفع المفعول، ومن حقنا هنا الحفاظ على لغتنا واحترامها؛ لأنها جزءً لا يتجزأ من هويتنا. ربما يلاحظ المتخصصون فى الترجمة أن هذه الترجمة الآلية تأتى جامدة التعبيرات والتصرف والمفهوم؛ لأنها فى النهاية تصدر من ماكينة صماء تحفظ وتنفذ ولا تبتكر، مما جعلنا نفتقد كثيرا للإبداع الإنسانى فى الترجمة ولجهد الابتكار والتحايل على العديد من المشاكل والمطبات، وخلق صورة ذهنية مرئية بالكلمات طبقا لمقتضيات المشهد والصورة، وانتفت الصور البلاغية التى يرسمها المترجم التى تحيى المشهد والحوار واللحظة ذاتها. على المستوى الدولى تسببت الترجمة العربية بالليزر للأفلام غير الناطقة باللغة الإنجليزية وما أكثرها فى حدوث نتيجة عكسية تماما، تتمثل ببساطة فى انصراف الأجانب عن متابعة العروض التى لا يفهمون منها شيئا. فهم لا يدرون لماذا يلجأ مهرجان دولى مصنف تصنيف "أ" لهذا الأسلوب، رغم أن العربية ليست متداولة بهذه الدرجة، كما أن لائحة المهرجان المعلنة فى بداية

الكتالوج باللغتين العربية والإنجليزية تنص صراحة على ضرورة مصاحبة الترجمة الإنجليزية لنسخ الأفلام، بوصفه مهرجانا دوليا راقيا وليس مهرجانا محليا يخاطب المواطن المصرى فقط لا غير.. عندما تأكد الضيوف الأجانب من استمرار سياسة الترجمة بهذا الشكل لم ينصرفوا عن حضور العروض فقط؛ وإنما انصرف بعضهم أيضا عن حضور فيلم الافتتاح الذى ينتظره الجميع؛ لأنه ناطق بالإيطالية ومترجم للعربية، كما أن بعضهم انصرف عن حضور الحفل ذاته من الأساس. مع خالص التقدير لكل مجهودات الحفل والتعريف بالشخصيات المختلفة، يظل دائما فيلم الافتتاح والحدث السينمائى ذاته أهم أسباب تحمل الضيوف آلاف الكيلومترات من بلادهم للحضور إلى هنا..

برغم كل المجهودات المبذولة التى يعترف بها الجميع فى كافة أقسام المهرجان، فإن هناك بعض السلبيات المتكررة مازالت تؤثر على الجميع، علما بأن التغلب عليها أمر بسيط وليس مستحيلا.. أهم هذه الأمور هو عدم استغلال انعقاد المهرجان فى بلادنا للترويج للسينما المصرية، وهو ما يفترض أن يأتى على رأس قائمة الأهداف التى تقيم البلاد المهرجان الدولية من أجلها، للتعريف بفنونها وتاريخها وإنجازاتها وثقافاتها وعاداتها وتقليدها للتقريب بين الشعوب على كافة المستويات. فرد المهرجان مساحات كبيرة للسينما الإيطالية القديمة والحديثة والفرنسية وأمريكا اللاتينية وحتى العربية، إلا أنه لم يقم بعرض فيلم واحد لأى من الفنانين المصريين المكرمين بما فيهم صباح بالطبع.. وانحصرت مكانة هؤلاء المكرمين عند الضيوف الأجانب فى مجرد السطور التى كتبت عنهم فى الكتالوج. وعندما أرادوا التعرف على موهبتهم بأنفسهم ومن وجهة نظرهم، لم يجدوا عملا سينمائيا معروضا لهؤلاء الفنانين يحقق لهم هذه الرغبة. المفارقة التى يعرفها ويدركها ويعانى منها كل العاملين بالسينما المصرية منذ الأزل هى مشكلة التسويق والتوزيع، التى تمثل واحدة من أسوأ مشكلاتنا المزمنة على الإطلاق،مع الحفاظ على تنفيذ برنامج العروض قدر المستطاع والإعلان عن التغيرات قدر المتاح، لكن تظل مشكلة تأخير الأفلام عن موعدها أحيانا ودون مصارحة المنتظرين بحقيقة الأمر، واستبدال البعض الآخر دون إعلان مسبق من أهم النقاط التى تربك برنامج المشاهد المزدحم أصلا أيا كانت مهنته.

مادمنا بدأنا الحديث عن النواحى الإدارية فى دورة مهرجان القاهرة الثامنة والعشرين، فمن الأفضل استكمال هذه الناحية وتأجيل تقديم القراءات السينمائية إلى مقال آخر منفصل بإذن الله؛ لأن هناك بعض الأفلام الهامة بالفعل التى تستحق أن نخصص لها مساحات وحدها حتى لا تضيع هكذا وسط الزحام..

مهم جدا عندما تصنع وجبة دسمة ماهرة أن تحيطها بكل أنواع الاهتمام والرعاية والتفاصيل البسيطة جدا والرفيعة جدا، وكثيرا ما تتسبب هذه الشعيرات الرفيعة فى إتمام كل الأمور على النحو الأكمل، أو تعكير كل المجهودات التى سبقتها دون وجه حق. على سبيل المثال وليس الحصر عندما يعد المهرجان حفل استقبال غاية فى الذوق والتنظيم ويسعد به الجميع مقدرين مدى احتفاء المهرجان بهم، ثم يبحثون فى النهاية عن وسيلة مواصلات متوفرة تنقلهم إلى محل إقامتهم ولا يجدون، وذلك لمجرد أن بعضهم افترض أن الجميع سيغادر المكان ويشعر بالتعب والرغبة فى النوم فى نفس التوقيت، وهذا ما لا يحدث

بالطبع. ما بين الانتظار والبحث دون جدوى والتساؤلات المستمرة، لم يتحرك أحد إلى عندما تحرك المسئولين الكبار وتدخلوا بأنفسهم لاحتواء التذمر الجماعى. أما عن مشكلة رنين الهواتف المحمولة فى دور العرض فهذه وحدها كارثة من كوارث الزمن الكفيلة بإفساد أى مجهودات مضنية تبذل، وقد أحسنت دار الأوبرا صنعا عندما استقدمت أجهزة تمنع رنين التليفونات المحمولة من تلقاء نفسها، بعدما أدرك المسئولون يأسهم من محاولة الإصلاح الذاتى. لكن مازالت بقية دور العرض لا يستخدمون نفس الوسيلة أو غيرها لتحقيق نفس الهدف، بما فيها دار العرض المخصصة لعروض المسابقة صباحا وغيرها مساء. لنا أن نتخيل موقف المتفرج الصامت أو موقف المخرج أو الممثل أو أى مرافق لفيلمه، الذى اعتصر جهده فيه ما لا يقل عن عام على أقل تقدير متواضع، وهو يسمع رنين هاتف محمول كوميدى مثلا فى واحدة من أدق لحظات الفيلم سخونة وأهمية؟!! لابد من البحث عن حل جذرى لها على مستوى كافة المهرجانات المسرحية والسينمائية بأى شكل كان، ولا يعقل أن مجهودات حوالى عام كامل فى مشاهدة الفيلم وتقييمه ودعوة الفنان معه ومعاناة جيش كامل من العاملين فى هذا المهرجان، الذى يبذل فيه جهد واضح بالفعل يتناثر هكذا فى الهواء الطلق مثل التراب، لمجرد أن شخص ما يستمتع بسماع رنين تليفونه المحمول ولا يرد، أو يرد ويعلن محدثه أنه سوف يطلبه فى وقت آخر؛ لأنه مشغول جدا الآن، أو لأن صاحب التليفون يتفضل على السادة الحضور بالانهماك فى الحديث بصوت عال، كدعوة اجتماعية مفتوحة لمشاركته فى أمور حياته الشخصية بصدر رحب، من باب أن الحرية حق دستورى مكفول للجميع.. لقد أثبتت الأيام والتجارب السيئة والنتائج القصيرة المدى والبعيدة المدى أن وسيلة الإقناع وترك الأمور لحرية المتفرج وذوقه ومسئوليته مهمة فاشلة تماما، وأنه بالفعل لا حياة لمن تنادى أبدا!!!!!!! (٤٢٣)

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن والعشرون

مفهوم البحث الشاق عبر ذاكرة الأفراد والشعوب

أخيرا أسدل الستار على فعاليات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى يوم العاشر من شهر ديسمبر الماضى، بعد عشرة أيام من العمل المتواصل بين مشاهدة أفلام فى الأقسام المختلفة وحضور الندوات هنا وهناك..

نبدأ أولا باستعراض الجوائز فى الدورة الثامنة والعشرين حيث ألقى المنتج الإيطالى كارلو فوسكانى رئيس لجنة التحكيم كلمة طويلة نوعا ما، وبعدها تتباعت الجوائز كما يلى وسنخلص مباشرة للنتيجة النهائية دون استعراض الترشيحات الثلاثة التى سبقت كل جائزة. منحت لجنة التحكيم شهادتى تقدير خاصة للمخرج الإيرانى محمد على ساجدى عن فيلمه "الجريمة"، وللطفلة الفرنسية لويزا بيلى عن دورها فى الفيلم الفرنسى البلجيكى المشترك "عنق الزرافة". كما منحت اللجنة جائزة الإبداع الفنى للمخرج ماهيش داتانى عن فيلمه الهندى "ملتقى عالمين"، وجائزة نجيب محفوظ لأفضل عمل أول للمخرج

صافى نيبو عن فيلم "عنق الزرافة"، بينما ذهبت جائزة سعد الدين وهبة لأفضل سيناريو للسيناريست جيلالى فرحاتى عن فيلمه المغربى "ذاكرة معتقلة" الذى قام بإخراجه أيضا. ونال المخرج هيكتور أوليفييرا جائزة أفضل مخرج عن فيلمه الأرجنتينى "خوانثيتو.. ساحر النساء"، على حين تقاسم الممثلان سوفوكليس بيباس بطل الفيلم اليونانى "تراب" وأدريان نافارو بطل فيلم "خوانثيتو.. ساحر النساء" جائزة أفضل ممثل، وبالمثل تقاسمت الممثلتان استر باجانيرى بطلة الفيلم المجرى "أسرار دفينة" ونيللى كريم بطلة الفيلم المصرى "إنت عمرى" جائزة أفضل ممثلة. ثم كان لمصر نصيب آخر فى الجوائز بحصول فيلم "الباحثات عن الحرية" إنتاج وإخراج إيناس الدغيدى على جائزة أفضل فيلم عربى وقيمتها مائة ألف جنيه مقدمة من وزارة الثقافة المصرية للمنتج. وأخيراً نصل إلى أهم جائزتين فى المهرجان، حيث فاز الفيلم الروسى "بارك المرأة" إخراج ستانيسلاف سيرجفيتش جوفوريكين على جائزة الهرم الفضى، واعتلى الفيلم الإيطالى "حراس السحاب" إخراج لوتشيانو أودوريشيو القمة بفوزه بجائزة الهرم الذهبى.

كان بودنا التفرغ هذه المرة للناحية السينمائية فقط لا غير، لكن ما حدث فى حفل الختام دفعنا للتوقف مرة أخرى أمام النواحى الإدارية للمهرجان الكفيلة بإنجاح أو بإخفاق أى فيلم سينمائى حتى لو كان فائزا بمائة ألف جائزة أوسكار.. باختصار شديد بدا حفل الختام متواضعا سواء من ناحية الفقرة الفنية القصيرة الغريبة تماما، أم من ناحية تقديم الحفل أو من ناحية تنظيم توزيع الجوائز، ولا ندرى ما الغرض وراء زيادة جرعة تصعيب وتعقيد الأمور رغم بساطتها.. وقد بدا أن قيمة المهرجان أكبر من مقدمى الحفل الثنائى خالد أبو النجا وهنا شيحا، اللذين تضامنا سويا فى الثقة بالنفس أكثر من اللازم بوضوح، مما أدى كنتيجة طبيعية إلى كثرة الأخطاء من ناحية تبادل الأدوار أو من ناحية القراءة، خاصة أنهما كانا يقرآن الإنجليزية التى يجيداها أكثر من العربية بكثير بمنتهى السرعة دون سبب، ودون إلقاء سليم أو تقطيع منضبط، وكأن هناك من يهرول خلفهما وهما يحاولان الفرار منه.. فيما يبدو أنهما لم يتلقيا فترات التدريب الكافى على أسلوب التقديم، كما أنهما حاولا تقليد الحفلات الغربية فى كل شىء حتى فى طريقة النطق وارتفاع الصوت والصيحات إلى آخره؛ فضلا طريقهما بين التقليد الباهت غير المعد جيدا وهويتنا الشرقية التى يتنصلان منها دون سبب واضح.. وقد تباطأ إيقاع الحفل كثيرا بسبب ازدحام المسرح غيرالمبرر باثنين من المقدمين، بالإضافة إلى إصرار منظمى الحفل على ظهور نجم مصرى يعلن الجائزة ومعه عضو لجنة التحكيم ليسلم شهادة التقدير، بالإضافة إلى رئيس لجنة التحكيم المنتج الإيطالى كارلو فوسكانى الذى يقف أصلا من البداية.. لماذا كل هذا الزحام وكل هذه الإضافات والحيرة بين الدخول من هنا والخروج من هناك، لدرجة أن رئيس لجنة التحكيم اضطر أن يتدخل بنفسه أكثر من مرة لتنظيم الأمور واستقبال وإرسال الإشارات المختلفة، حتى لا يحدث التداخل بين الأصوات كما حدث عدة مرات. ودائما ما نقول إنها سلبيات بسيطة ولا يستحيل علاجها، لكن أغلبها متكرر ويؤدى إلى نتائج أكبر حتى أنها أحيانا ما تخفى الإيجابيات الأخرى وتهدر حقها..

نعـود مـرة خـرى لتحليـل الأعمـال السـينمائية ونسـتغل المسـاحة المتبقيـة للتوقف أمام مجموعة من الأفلام الهامـة مـع احترامنـا الكامـل للجـوائز وآراء لجنـة التحكيم. ونبدأ بفيلم الافتتاح الإيطالى " أذكرينى/ Remember Me / Ricordati di Me " إنتاج ٢٠٠٣ من إخراج جابرييل موكينى، الذى يعد بالفعل عملا قويـا وممتعـا وإنسـانيا بشـكل كبيـر. أهـم مـا يميـز هـذ الفـيلم أنـه يعبـر عـن حقيقـة المجتمـع الإيطالى الواقعى الحقيقى وليس المتخيـل أو الـوهمى أو المحـدود، وفـى نفـس الوقت تسـتطيع هذه الصورة العائلية أن تمـس كـل إنسـان فـى كـل مكـان. ولهـذا السـبب انجذب إليه متفرجو حفل الافتتاح وأعلنوا عن اعتراضهم ثم غضبهم عنـدما اختفت الترجة العربية الفورية على الشاشة بعض الأحيـان، وهـو مـا يـدلنا علـى الفور على مدى الاندماج والتفاعل الذى حققـه هـذا العمـل فـى قنـوات اسـتقبال المتلقى منذ المشهد الأول.. ولأننا لن نستطيع أن نفرد للفيلم مساحة مخصصـه له وحده رغم أن يستحقها عن جدارة واستحقاق، سنكتفى بتقديم رؤية شـديدة التكثيف لفك شفرة الملامح العامة لهذا العمل. إنها منظومة عائليـة صغيرة تمثـل استعارة درامية مكثفة للمجتمع الإيطالى ككل وضع لها جابرييل موكينو وهيـدرون شـليف سيناريو محكما، ونسجا دائرة علاقات درامية رباعية تتكون من الزوج كـارلو (فـابريزيز بنتيفوليـو) والزوجـة جوليـا (لاورا مـورانتى) والابنـة فالنتينـا (نيكوليتـا رومانوف) والابـن بـاولو (سـلفيو موكينـو). ثـم وظفـا كـلا مـنهم فـى خلـق شـبكة علاقات فرعية تخص الفرد فى البداية، وبالتدريج يتسع تأثيرها لتشـمل المنظومـة الجمعية فى النهاية. من خلال مشاهد قليلة فـى البيـت والسـيارة قـدم المخـرج جابرييل موكينى مجموعة من المشاهد المتواصلة القوية الإيقاع اللاهثة الصاخبة جـدا، التـى تحيلنـا فـى النهايـة إلـى نتيجـة واضـحة قاسـية تؤكـد الهـوة والخلـل والفرديـة الـذين يعتـرون هـذه العائلـة المفككـة. والتفكـك هنـا لا يـأتى مـن عـدم التواصل بانقطـاع خيـوط الكـلام بيـنهم جميعـا، لكـن الأسـوأ مـن ذلـك أن الجميـع يتكلمون فى نفـس الوقـت يرسـلون ولا يسـتقبلون، بالتـالى لا يسـمعون بعضـهم البعض ولا يرغبون فى ذلك من الأصل. وقد أدت هذه الفجوة المخربـة إلـى حـدوث ثقوب واسعة فى جدار العائلة المبعثرة، ممـا سـمح بـدخول أفـراد آخـرين يمثلـون دائرة العلاقات الدرامية الفرعية بمنظق درامى مبرر قـوى ومقنـع بسـلاسـة تامـة. الزوج الذى اكتشـف فجأة أنه أفنـى حياتـه فـى وظيفـة سياسـية صـماء وتناسـى موهبته الروائية الإبداعية، دفعتـه المصـادفة البحتـة إلـى ملاقـاة حبيبتـه القديمـة أليسـيا (مونيكا بللوكيو) التى تزوجت هى الأخـرى ولـديها طفـلان. والزوجـة جوليـا التى تأكدت أنها اغتالت أحلامها لتصبح ممثلة مشـهورة، بعدما ألقت بنفسـها فـى طوفان عائلتها التـى لا تقـدر تضـحياتها الهائلـة، عـادت مـرة أخـرى لتحقيـق حلـم حياتهـا مــن خـلال اشـتراكها فـى دور صـعب فـى إحـدى مسـرحيات المخـرج المسـرحى ألفريدو (جابرييل لافيا) الذى توهمت أنها تحبـه، لكـن اتضـح أنـه شـاذ جنسـيا. أما الابنة الجميلة المثيرة فالنتينا فهى لا تريـد تكـرار أخطـاء والـديها لكـن بوسيلتها الخاصة؛ فاتفقت مع صديقتها إلينا (سـلفيا كـوهين) علـى الـدخول فـى مسابقة رقص وغناء لتحقيق حلمهما بالشـهرة، والظهـور كخلفيـة متفجـرة الأنوثـة خلف إحـدى مقـدمى البـرامج التليفزيونيـة. لكـن فالنتينـا أضـافت مـن خلـف ظهـر صديقتها سـلاح ممارسـة العلاقات الجنسية مع كل إنسـان يمتلك السـلطة لتحقق أحلامها، من هنا تعرفت بمنطق مكيافيللى الشـهير مؤكدا أن الغاية تبـرر الوسـيلة

على المخرج التليفزيونى الوسيم ستيفانو (إنريكو سلفسترين)، الذى يعانى هو الآخر دمارا عائليا ليس له مثيل. وأخيرا نصل إلى الابن المراهق باولو الذى يحاول بكل طريقة جذب انتباه صديقته إلاريا (جوليا متشيلينى) التى يحبها من كل قلبه وهى لا تدرى، حتى يقدم فى النهاية على إقامة حفل فى منزله مستغلا غياب والدته برفقة والده، الذى يرقد بالمستشفى إثر تعرضه لحادث سير، وقدم فاصلا من التفاخر بكم المخدرات الذى تجرعه حتى كاد يفقد حياته ثمنا لفكره الضحل. مع ذلك لم ينجح فى لفت نظر حبيبته التى لا تعيره أى اهتمام، مثل اهتمامها بتعاطى المخدرات نفسها مثل بقية أصدقائهم المراهقين.. من خلال هذه البنية التحتية الدرامية القوية وطوابقها المتتالية المدعمة جيدا، قدم المخرج جابرييل موكينى صورة بصرية لا تستهدف إلا التركيز على طرح رؤيته الدرامية بوجهة نظر فاعلة، دون التمادى الذى يصل إلى حد المصادرة على رأى المتلقى. ولأنه من الصعب استعراض تضارب الحكايات الأربعة مرة واحدة رغم تداخل بعضها أحيانا، رتب المخرج تفاصيل الكادر السينمائى بما يتناسب مع محور اهتمامه فى هذه اللحظة بمنهج غاية فى البساطة والتماسك دون أن يفقد وجود وقوة ومساندة بقية العناصر. على سبيل المثال نجده يضم غالبية الأحيان خاصة فى نصف الفيلم الأول إذا جاز التقسيم كل أفراد العائلة فى السيارة، مع أن الجميع يصرخ فى نفس اللحظة بوصفهم قنابل عائلية عنقودية هائلة الانفجار، لكنه كان يختار من ستنساب معه الحكاية التالية ليظل فى المقعد الأمامى بجانب مقعد السائق الذى غالبا ما تحتله الأم الغاضبة جدا من كل شىء وعلى كل شىء. الحقيقة أن هذه الانفجارات السيكولوجية المستمرة انعكست بشكل كبير على تكنيك كاميرات ومنهج إضاءة مارشيللو مونتارسى ومونتاج كلوديو دى ماورو وموسيقى باولو بونفينو، حتى بدا أن الفيلم فى مجمله شعلة مشحونة لمجموعة من أعواد الثقاب اتفقت فيما بينها ألا تنطفىء أبدا مهما حدث ومهما ابتلت.. إذا ابتعدنا عن الصورة قليلا واحتكار البرواز الضيق لهذا النسيج السينمائى، فسنجد أنه مهما كانت درجة الخلل ومهما تذمر الجميع من الجميع،ولن تجرؤ أى شخصية على التخلى عن الأخرى؛ لأن رؤية الفيلم خططت استراتيجية فكرية ماهرة لتلعب كل شخصية دور المكمل، ثم دور الترديد ثم دور القرين ثم دور الظل لكل كمنهم على السواء. بالتالى هى عائلة محكوم عليها بالحياة سويا بكل ما فى هذه الحياة من تراجيديا وجروح حية لا تنام ولا تداوى. وقد نال هذا الفيلم الممتع ورشح للعديد من الجوائز.. فى إطار جوائز ديفيد دى دوناتيللو ٢٠٠٣ نال جوائز أفضل ممثل وممثلة وإخراج ومونتاج وفيلم، وفى نفس الإطار رشح لجوائز أفضل إنتاج وسيناريو وصوت وممثلتين مساعدتين (نيكوليتا رومانوف ومونيكا بيللوكى). وفى سياق جوائز نقابة الصحفيين الإيطالية للعاملين فى الفن نال الفيلم جائزة الشريط الفضى لأفضل مونتاج وسيناريو وممثلة مساعدة (مونيكا بيللوكى)، كما رشح لجوائز الشريط الفضى كأفضل ممثل وممثلة ومخرج ومونتاج وأغنية وصوت.

برغم كثرة أفلام المسابقة التى بلغ عددها سبعة عشر فيلما، فإننا نلاحظ أن هناك تيمة مشتركة بين الكثير من الأفلام تتلخص فى "البحث عن الهوية"، وهى التى تم طرحها بمعالجات مختلفة وبيئات متباينة ورؤى كثيرة يجمع بينها العمق والقوة والنظرة الثاقبة للمجتمع المحلى والعالم المحيط.. نبدأ بالفيلم الهندى

الجميل "ملتقى عالمين" للمخرج ماهيش داتانى الذى يطرح خطابا فكريا شـديد العذوبة والرقى، يبحث عن نقطة تماس بـين المدينـة وعـالم القريـة القـديم فـى جنـوب الهنـد الـذى تمثلـه سـوارنالاثا (شـابانا عزمـى) المغنيـة التـى تعشـق الموسـيقى الكارناتيـة، التـى تخلـت عـن أحلامهـا لتصـبح مطربـة مشـهورة منـذ عشرين عاما، عندما تعرضت حافلة تضم أهل قريتها لحـادث قاتـل علـى الكـوبرى الذى يفصل القرية عن المدينة. من بين ضحايا هذا الحادث صديقة عمرهـا ووالـدة أبينـاى (باركـاش راو) الـذى أصـبح اليـوم ملحنـا وموسـيقيا، ويحـاول مـع الشـابة الطموحة بينكـى (بيريـزاد زورابيـان) تكـوين فرقـة موسـيقية ليقـدما فنونهمـا إلـى بلادهما. وقد أصبح هذا الكوبرى ملتقى عالمين ماديا ومعنويا ونفسيا يفصـل بـين المدينة والقرية بكامل الاختلاف بينهما وبين ماضى سوارنالاثا، الـذى توقـف نمـوه عند اليوم المشئوم وبين طموحات الجيل الجديد الذى يريد استمالتها للغنـاء مـرة أخرى. كما يعد هذا الكوبرى ملتقى نقطة صراع داخلية شـديدة بين كـل شخصـية وذاتها تتعذب فى بئر عميق، لعدم قدرتها علـى الصـفح عـن نفسـها لمـا اقترفتـه دون ذنب.. فالمغنية القديمة لم تغفر لنفسها أبدا تسببها فى قتل صديقتها؛ لأنها هى التى ألحـت عليهـا لركـوب الأتـوبيس، وأيضـا لا تسـتطيع بينكـى الصـفح عـن نفسـها بالتبعيـة أو الغفـران لوالـدها الـذى تسـبب فـى هـذا الحـادث، حيـث كـان سيارته وهو فى حالة سُكر شديد، وبالمثل لم يستطع أبيناى الصـفح عـن الـزمن الغـادر الـذى حرمـه مـن والدتـه دون وجـه حـق وهـو طفـل صـغير.. ومثلمـا لعبـت الموسـيقى دور السـجن الذى سجن الجميـع نفسـه داخلـه وبسـببه ونتيجـة لـه، لعبت أيضا دور المخلِّص الذى تسلقه الجميـع وتفـاهم معـه للوصـول إلـى الحريـة الداخلية أولا، والتى أثمرت فى النهاية نقطة التقاء بين الهند بتقاليـدها الإنسـانية الفنية القديمة ومتطلبات العصر الحديث بآلاته وإيقاعاته وملابسـه وتقنياته. أجمـل ما فى هذا الفيلم قدرة المخرج على توظيف الموسـيقى لتكون البطـل الحقيقـى، الذى ينصاع لأوامره الكـاميرات والمونتـاج والممثلـين فـى مفهـوم منضـبط متقـدم. الغريب أن شابانا عزمى ممثلة الهند العظيمة لم ترشح لجائزة أفضل ممثلة رغـم أدائها دورا بارعا وصعبا، لكنها فى النهاية وجهة نظر لجنة التحكـيم الدوليـة وعلينـا احترامها. ومادمنا وصلنا إلى جائزة أفضل ممثلة فننتقل مباشـرة إلـى فـيلم "إنـت عمرى" لخالد يوسف، الذى يسجل هـو الآخـر رحلـة بحـث يوسـف وشـمس عـن الأمل فى الحياة بعد إصابتهما بمرض خطير. برغم جودة الفيلم مقارنة بالكثير مـن أشباه الأعمال التى تعانى منها السينما المصرية منذ سنوات، فإننا سنتوقف هنا أمام الممثلة نيللى كريم. ليس مـن منطلـق حصـولها علـى جـائزة أفضـل ممثلـة مناصفة، بل من منطلق اجتهادها الدائم واحترامها لكل الأدوار التى تحصـل عليهـا مهما كان العمل ذاته ضعيفا؛ لأنها فى الحقيقة من القليلات جدا التى تملك عقلا مثقفا ومنهجا هادئا يساعدها كثيرا فى التفاعل مـع الشخصـية وفهمهـا وامـتلاك مفاتيحها، كما أنها تملك مـن الرشـاقة والثقـة والخلفيـة الفنيـة والضـمير المتـيقظ والأمانه فى التعامـل مـع العمـل الفنـى مـا يؤهلهـا لتـرك بصـمة فـى أعمالهـا ولا تستسـلم لتساهلات الآخرين، وهو ما فسرناه تفصيليا عند تقديمنا قراءة تحليليـة للفيلم المصرى "سحر العيون" عام ٢٠٠٢ على نفس هذه الصفحات. ثـم نواصـل رحلة البحث مع الفيلم اليونانى "تراب" إخراج تاسوس بساروس، الذى يبحـر فـى فترة شـديدة الحسـاسية على المستوى السياسـى والإنسـانى فى تاريخ اليونـان

القريب منذ نشوب الحرب الأهلية. لقد اكتشف البطل الصحفى كرونيس فجأة أن والده البطل القومى المفقود يُحتمل أن يكون حياً يرزق؛ فذهب فى رحلة طويلة للبحث عنه رغم معارضة والدته وشقيقته؛ لأنه من المحتمل أيضا أن ينقلب الأب من بطل قومى إلى مناهض للحكم، إذا ثبت أنه كان يحارب فى صفوف الثوار كما اتضح من لقطة التليفزيون الأرشيفية التى شاهدها ابنه بالمصادفة البحتة. فى رحلة سياسية أخرى اقتحم الفيلم الأرجنتينى "خوانشيتو.. ساحر النساء" إخراج هيكتور أوليفييرا فترة شديدة الحساسية والتقلب فى تاريخ المجتمع الأرجنتينى أثناء حكم بيرون وإيفيتا، بوجهة نظر خوان شقيق إيفيتا الأصغر الذى يطلقون عليه خوانشيتو من باب التصغير والتدليل. وقد نجح المخرج أوليفييرا فى التغلب على مأزق طول الفترة الزمنية التى يتناولها وتعقيداتها وكثرة شخصياتها، بالتركيز على كواليس عالم السياسة وغراميات خوانشيتو المتكررة رغم اعتراض إيفيتا الكامل، خاصة أنه أحد رجال السياسة المقربين جدا لزوجها بيرون. من كواليس السياسة ننتقل إلى كواليس النفس البشرية الأكثر تعقيدا، لنتابع رحلة بحث مثيرة من خلال الفيلم الفرنسى البلجيكى المشترك "عنق الزرافة" إخراج صافى نيبو، عندما تكتشف الصغيرة ماتيلدا بالمصادفة البحتة أن جدتها مادلين حية ترزق. من خلال عدة مواقف ومكاشفات صارخة واعترافات مكبوتة ومواجهات ساخنة يتضح أن الجد أخفى عن ابنته هيلين وحفيدته ماتيلدا خطابات الجدة انتقاما منها؛ لأنها هربت مع أعز أصدقائه منذ سنوات طويلة جدا. من هنا انطلق الثلاثة فى رحلة بحث عن الجدة أو الماضى القديم؛ لأن كل منهم لا يعرف التكيف مع حاضره طالما أن جراح الماضى لم تشف بعد. الحقيقة أن الطفلة الصغيرة لويزا بيلى تستحق بالفعل شهادة تقدير على أدائها التمثيلى التلقائى وموهبتها المبكرة، مع ملاحظة عدم ترشيح بطلة الفيلم ساندارين بونيه لجائزة أفضل ممثلة رغم قوة المشاهد الصعبة التى لعبتها بمهارة وتركيز. وفى رحلة جمعت بين الناحيتين الإنسانية والسياسية استغرق المخرج ستانيسلاف سيرجفيتش جوفوريكين فى رحلة معقدة فى تاريخ الاتحاد السوفيتى سابقا قبل وأثناء وبعد الحرب العالمية الثانية، من خلال بطلة الفيلم المحورية فيرا (سفيتلانا كوتشنكوفا) التى ترافق زوجها العسكرى من معسكر إلى آخر، وتتحمل غيابه الطويل وعسكريته الصارمة ثم وفاته. ويُضاف إليها فى ملحمة حياتها الإنسانية تحمل عبء والدتها وطفلى صديقتها ماشا وصديقتها نفسها والممثلة الروسية الشهيرة المريضة، إلى أن تعثر فى نهاية رحلة كفاحها على الرجل الذى يستحقها. وأخيرا نختتم رحلة البحث العامة بالفيلم الإيطالى "حراس السحاب" إخراج لوتشيانو أودوريتشيو، ونتابع فيه رحلة عائلة من تجار الماشية يتكتلون ويحاربون يدا واحدة ضد المزارعين، الذين يحاولون القضاء على تجارتهم ووجودهم ذاته بانسيابية وثراء التفاصيل. برغم أن الفيلم نفسه يتعرض لفترة زمنية طويلة ويضم عددا كبيرا من الشخصيات يصعب السيطرة عليهم، فإنهم يعيشون بيئة خاصة جدا تقريبا فى أماكن محددة وملابس بعينها تكاد لا تتغير..

هكذا انتهت الدورة الثامنة والعشرون من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ونتمنى استمرار الإيجابيات المتعددة مع تلافى السلبيات التى ذكرناها والتى لم نذكرها بتأن وموضوعية لتحقيق الصالح العام. هذا المهرجان ثروة قومية يجب الحفاظ عليها بكل وسيلة ممكنة..(٤٢٤)

الفيلم الأمريكى "عصابة ال ١٢/Ocean's Twelve"

تحديات عديدة يواجهها السيناريست والمخرج بنجاح

مازال المخرج الأمريكى ستيفن سودربرج يواصل أعماله السينمائية المرحة يتنفس بها هدنة سينمائية للمرة الثانية ولو قليلا، بعدما اعتصر ذهنه وأذهاننا معه فى تقديم فيلميه الهامين الجادين "تحدى امرأة/Erin Brockovich" و"خيوط التهريب/Traffic" عام ٢٠٠٠..

أما الهدنة السينمائية الأولى فكانت الفيلم الأمريكى الكوميدى "عصابة الأحد عشر/ Ocean's Eleven" إنتاج ٢٠٠١، الذى عرض فى السوق المصرى تحت اسم "المخاطر الكبرى"، ويعد هو الآخر إعادة لفيلم قديم يحمل نفس الاسم إنتاج وإخراج لويس مايلستون ١٩٦٠ عن قصة جورج كلايتون جونسون و جاك جولدن راسل، وقد حقق هذا الفيلم نجاحا طيبا، خاصة أنه يضم نخبة من الممثلين على رأسهم فرانك سيناترا ودين مارتن وسامى ديفيز وبيتر لوفورد وإنجى ديكنسون. يبدو أن هذه الاستراحة العقلية التى يبتعد بها سودربرج عن هموم الأوطان، ومشكلات المياه والتلوث والكوارث القومية وإلى آخر هذه النوعية من القضايا الحيوية لم تنته بعد، بل تمادت آثارها سنوات أخرى وصلت إلى يومنا هذا لنرى أحدث أفلامه "عصابة ال ١٢/Ocean's Twelve" ٢٠٠٤ إخراج ستيفن سودربرج، الذى يعد الجزء الثانى للفيلم السابق كما يتضح جليا من اسم الفيلم. إذا كان السيناريو الذى كتبه تد جريفن للجزء الأول يضم إحدى عشرة شخصية، فيبدو من عنوان الفيلم الجديد أن العصابة قد زادت فردا آخر حيويا لا يمكن الاستغناء عنه، بل ويستحق الاهتمام وله من القدرات الخاصة التى تضاف إلى كفاءات كل منهم التى تميزه عن غيره، لنقترب قدر الإمكان من تكوين عصابة مثالية تخطط وتنفذ بذكاء تحسد عليه. ويا حبذا أيضا لو كانت عصابة مرحة يتميز أعضاؤها بالترابط والتعاون والوفاء وخفة الدم، التى تعين المتلقى بشكل طبيعى على التعاطف معهم دون النظر للبعد الخلاقى كما هو مفترض.

نعود هنا بذاكرتنا إلى أحداث الجزء الأول مضطرين ليس من باب إيقاظ الذاكرة فقط، لكن لأن الفيلم الحديث ربط بمهارة بين الصراع الدرامى فى الجزء الأول وفى الجزء الثانى، وأصبحنا كأننا نشاهد صراعا دراميا طويلا منقسم على اثنين.. نحن نذكر أن عصبة الأحد عشر تحت قيادة زعيمهم دانى أوشن (جورج كلونى) التى تسمى العصابة المرحة على اسمه، اتحدت فى المرة السابقة وتكاتف راستى رايان (براد بيت) ولينوس كالدويل (مات ديمون) وباشير تار (دون شيادل) وفرانك كاتون (بيرنى ماك) وين (شابو كين) وتيرك مالوى (سكوت كان) وفرجيل مالوى (كاسى أفليك) ولفنجستون دل (إدوارد جيميون) وسول بلوم (كارل راينر) وروبن تشكوف (إليوت جولد) لسرقة مائة وستين مليون دولار من تيرى بيندكت (آندى جارثيا) صاحب أشهر كازينو للقمار. وهم لم يكتفوا بذلك، بل أضافوا إلى الغنيمة الكبرى سرقة الجميلة تيس (جوليا روبرتس) ليتزوجها أوشن، الذى ضرب بيندكت ضربة مزدوجة قاتلة.. من هذا المنطلق وامتدادا لنفس عملية السرقة الكبرى وصلنا إلى الجزء الثانى "عصابة ال ١٢"، حيث اعتمد السيناريست جورج

نولفى على توظيف السرقة الكبرى حتى بعد مرور ثلاث سنوات عليها. ينطلق أول خيط للصراع الدرامى عندما يعثر بيندكت المسروق على أفراد العصابة الذين استقاموا وأقلعوا عن السرقات، وأنذرهم بلهجة واثقة أنهم إذا لم يردوا له المبلغ فى خلال أسبوعين فسيكون مصيرهم القتل. من هنا أصبح هناك مبرر درامى قوى لخلق جزءً ثان من الأحداث يسير على نفس نهج الجزء الأول بنفس البنية الأساسية من أفراده، مع الاحتفاظ بنفس الإشكاليات التى واجهها المخرج ستيفن سودربرج فى الجزء الأول، وإن زادت قليلا هذه المرة.. بداية نقول إن الفيلم أو هذا الجزء الثانى تخلص من الإشكالية الأولى التى واجهته فى الجزء الأول، وهى البحث عن الرؤية الجديدة التى سيضيفها أو بمعنى أدق المبرر القوى الذى دفع أصحاب الفيلم لإعادة فيلم قديم ناجح وشهير. الإشكالية الثانية هى الاعتماد على تكنولوجيا العصر التى تطورت بالنسبة إلى الفيلم الأصلى القديم من ناحية، وبالنسبة لمرور ثلاث سنوات على السرقة الكبرى فى الفيلم الحديث أيضا، مما يستلزم استراتيجية خاصة فى كتابة السيناريو وبناء الخطط وكيفية تنفيذها واختيار الأفراد القادرة على ذلك، وتوفير ميزانية ضخمة أيضا لتمكين المخرج من بعث أوراق السيناريو المكتوب إلى الحياة وإلا فلن يساوى شيئا. الإشكالية الثالثة التى مازال المخرج يواجهها منذ الجزء السابق هى أن نوعية الأفلام عامة التى قدمت تيمة العصابات، التى تنفذ مغامرة كبرى ليست جديدة بل مستهلكة إلى حد كبير دراميا من حيث الفكرة العامة، وهو ما يحتم على المخرج أن يعيد توازن الكفة الفنية مرة أخرى بطرح معالجة درامية جديدة، وبإبداع تقنى متطور كى لا يقع فى دائرة الملل والتكرار. نلاحظ هنا للرد على هذه النقطة باختصار أن سودربرج عاد بالفعل إلى بعض من أسلوبه البصرى المتميز فى هذا الفيلم مقارنة بالجزء الأول الذى قدمه كما سنرى. أما الإشكالية الرابعة فهى اعتماد الفيلم على مجموعة كبيرة من الأبطال من ناحية الكم عددهم أحد عشر، مع الأخذ فى الاعتبار الفارق بين أحجام أدوارهم وكيفية توظيفهم، بالإضافة إلى شخصيتى تيس وبنديكت من الجزء الأول، وبالإضافة إلى ما زاد عليهم أيضا من شخصيات أساسية فى الجزء الثانى. وهو ما يستلزم جهدا كبيرا فى توزيع الجهد على الورق أولا، ثم خلق كادر بصرى يستوعب هذا العدد الهائل مع التركيز على الشخصيات الخمسة الأهم، وهم أوشن وراستى ولينوس وباشير وفرانك وتمركزهم فى الخطوط الأمامية دائما. ولابد من التأكيد على استيعاب هذا العدد الهائل ليس فقط من باب التحدى البصرى التقنى الذى يواجهه المخرج، لكن الأهم من ذلك أن القاعدة الأساسية التى تقوم عليها عصابة أوشن هى العمل الجماعى المتكامل والعلاقة الوطيدة والصداقة الحميمة، التى تجمع هذه التشكيلة الغريبة من البشر. إذا فقد المخرج هذا المفهوم الفكرى، فسيفقد الفيلم ذاته. كما أن هناك حسبة نجومية أخرى تحتم توزيع ميزان العدل والتوافق بين هذا الحشد من النجوم، رغم أن جوليا روبرتس على سبيل المثال ظهرت فى الجزء الأخير من الفيلم إذا جاز التقسيم، لكنه مع ذلك ظهور مؤثر فى الوقت المناسب تماما تسبب فى قلب الأحداث رأسا على عقب حتى النهاية. ثم نصل إلى الإشكالية الخامسة الهامة التى تدخل فى متن السيناريو أولا، وهى فتح العديد من جبهات الصراع فى نفس الوقت تصب كلها فى نفس النقطة وتستهدف إعادة نقود بيندكيت فى التوقيت المناسب قبل

فوات الأوان. فى الجزء الأول كان كل الصراع الدرامى يدور بين فريق الأحد عشر من ناحية وبين صاحب الكازينو من ناحية أخرى. أما فى هذا الفيلم فهو يطاردهم بقسوة مما جعلهم يفكرون فى سرقة كبرى أخرى، حتى يحصلوا على المبلغ المطلوب. لكن المشكلة أن العديد من الشخصيات الكبرى فى عالم الإجرام تتدخل فى الأمر، وإذا بهم يفاجئون بوجود المنافس الخطير اللص الفرنسى ذئب الليل (الفرنسى فنسنت كاسل)، الذى دخل مع أوشن وعصابته فى سباق محموم فى سرقة تحفة فنية على شكل بيضة من أحد المتاحف المحصنة بشكل رهيب، فقط من باب إثبات أنه الأفضل ليس إلا. فى نفس الوقت تتأكد عصابة أوشن أن الذئب الفرنسى وراءه لص آخر أخطر منه يلعب دور الشخصية الرئيسية فى الفيلم التى تحرك كل الخيوط بين يديها، ناهيك عن مطاردة اخرى مثيرة ولعبة ذكاء أخرى انفتحت على رؤوسهم تلعب بطولتها الجميلة إيزابيل لاهيرى (كاثرين زيتا جونز) حبيبة راستى سابقا، والتى تعد حاليا واحدة من أشهر محققات الإنتربول فى السرقات، بالإضافة إلى خبرتها الحياتية العظيمة فى السرقات بوصف والدها الراحل واحد من أشهر وأبرع وأذكى اللصوص فى تاريخ الإجرام.. بالتالى نحن أمام معارك ذكاء مشتعلة فى كل جانب..

حرص الفيلم الجديد على اتباع نهج الجزء الأول شقيقه السينمائى الأكبر والأقدم فى تقديمه معالجة كوميدية لتيمة سرقة كبرى ومخاطر عديدة وما شابه، تعتمد على مزج كوميديا الموقف بكوميديا الكلمة وكوميديا الشخصية التى تتولد تلقائيا من داخل التركيبة الدرامية للشخصية ذاتها دون جهد أو افتعال أو تعمد استعراض كغاية وليس كوسيلة. من البديهى ألا يفقد الفيلم الحديث ميزة تخصيص لزمة بسيطة ذهنية أو حركية لكل شخصية هامة من شخصيات الصف الأول من العصابة، ساهمت بشكل كبير فى تفجير الكوميديا دون قصد طالما أن الشخصية تفكر وتتصرف وتتحدث على طبيعتها تماما، مما أثمر حوارا كوميديا بالدرجة الأولى مهما كانت طبيعة الحديث جادة بين أى عدد من الشخصيات. ولأننا نشاهد فيلما كوميديا من الطبيعى أن تحمل الشخصيات فلسفة التعامل ببساطة كبيرة من الحياة واستقبال الأفعال وردود الأفعال بهدوء وابتسامة، دون الإغراق فى الجدية أو الميلودرامية أو المبالغات التى يحتملها جنس الأفلام الجادة الأخرى. مرة أخرى يؤكد الفيلم استمرار فلسفته التى اتبعها فى الجزء الأول بالتوحيد بين عصابة أوشن جميعا كيد واحدة، مع الأخذ فى الاعتبار منح المساحة لخلق شخصيات حية من أبطال الصف الأول لها ما يميزها من تركيبة وفكر ومواقف وأعماق، مع التعامل مع بقية الشخصيات فى الصف الثانى بوصفها نماذج نمطية متميزة أكثر منها شخصيت حية؛ لأننا لا يهمنا الإبحار فى أغوارها أكثر من اللازم لنتعرف على حياتها مثلا أو ماضيها أو علاقاتها أو تفاصيلها، إلا فيما يخص دورها الفاعل فى السرقة الماضية والسرقة الحالية وجبهات الحروب المنفتحة من كل ناحية على عصابة أوشن.. بين مدن شيكاغو وروما وأمستردام انتهج المخرج سودربرج لغة الإيجاز التى تفجر العديد من المفاجآت المتوالية طوال الوقت، بعيدا عن الترتيب المنطقى للحدث حيث نجده يخفى جزءً ما عنا لا نراه لنفاجأ بنتيجته، ثم بعد ذلك يعود بمونتاج زمنى متداخل ليخبرنا بالمناطق الناقصة التى لم نرها سردا أو تجسيدا ليكمل لنا الدائرة كاملة بإسلوب الكلمات المتقاطعة، وهو ما يزيد من حالة التشويق والإثارة. هذا المنهج فى الكتابة

والإخراج هو نفسه الذى أشرنا إليه عند تقديمنا قراءة تحليلية للجزء الأول، لكن الاعتماد على هذا المنهج احتل مساحة أكبر في هذا الجزء لتعدد جبهات الصراع من ناحية، ولتزايد عدد الشخصيات المشاركة بالتبعية وكل منها يتكيز بالذكاء الجبار، الذى يتفنن فى تحضير المفاجآت المدهشة للطرف الآخر على طول الخط. وهو ما انعكس على الحرية المطلقة والمرونة الفائقة التى تحرك بها سودربرج فى إقامة حوار مثير مع مفاتيح الزمان والمكان، وبالتعاون مع فريق عمله القوى المكون من مدير التصوير بيتر أندروز والمؤلف الموسيقى ديفيد هولمز والمونتير ستيفن مورونى. من خلال الكاميرات المحمولة التى ميزت أعمال المخرج الهامة نجد راستى على سبيل المثال يستعرض فى ذاكرته صامتا المرة الأولى التى التقى فيها بحبيبته إيزابيل فى أحد المقاهى العامة. أثناء تذكره هذا الديالوج القصير المؤثر فى أحداث الفيلم ككل، يتذكر أيضا سؤاله لها أين رأته قبل ذلك، لتنتقل الصورة فى فلاش باك بصرى على الفور لماضى الزمن الماضى المفتوح أمامنا فى ذاكرة راستى، تجسد لنا مشهد مطاردة البوليس له اليوم السابق فى الشوارع، ومشاهدة إيزابيل هذا الحدث من مقعدها على نفس المقهى دون أن يلاحظها. من أهم مميزات هذا الفيلم التى قدمها سودربرج هى حيوية الإيقاع على كافة المستويات الدرامية والبصرية، مع التنويع قدر المستطاع فى توظيف هذه الأدوات الفنية تحت مظلة المنهج الموحد الذى يخص المخرج دون غيره. فقد تنوعت أساليب المونتاج فى التدرج داخل عدة طبقات من الزمن الماضى كما ذكرنا، كما قدم فرجة بصرية للقطع المتغير بين المشاهد هنا وهناك مع استخدام وسيلة تثبيت الكادر أحيانا طبقا لتصاعد الصراع الدرامى وموقف الشخصيات من بعضها البعض، وقد وفق المونتاج فى النهاية إلى تقديم توليفة مرحة سريعة الإيقاع لا تبعث على الملل استوعبت هذا الكم من الأحداث والشخصيات. بنفس المنطق تنقلت الكاميرات بين الشخصيات هنا وهناك من منظور التعامل الفردى والثنائى والثلاثى إلى ما لا نهاية من التشكيلات البصرية، التى تختلف مثلا بين لحظة التفكير فى الخطة نفسها وبين لحظات تنفيذها هنا وهناك. من هنا أنابت الكاميرات مع المونتاج عن المتلقى فى التنقل إلى كل هذه الأماكن والتوغل داخل أسرار الشخصيات بحاضرها وماضيها، مع التنوع المنطقى بين اللقطات البانورامية والمشاهد الجمعية أو المشاهد الفردية أو التى تضم عددا قليلا من الأفراد، مع التركيز بطبيعة الحال على كادرات الكلوز القريبة من الوجه لتفجير الكوميديا من ردود الأفعال الإيمائية من جهة، وللحفاظ على الكثير من الأسرار داخل نظرات العيون التى توحى وتحيل كثيرا أفضل من الكلمات المنطوقة التى توضح المواقف وتزيل الغموض، خاصة فى ظل عدد كبير من الممثلين الموهوبين الذى يختزنون طاقات هائلة، للتعبير بنظرة العين عن الكثير والكثير فى مجرد نظرة واحدة. أما الموسيقى فقد لعبت دورا مؤثرا كبيرا فى هذا الفيلم، حيث قدم المؤلف الموسيقى ديفيد هولمز العديد من الجمل الموسيقية المرحة، التى مزجت بوعى بين لغة الكوميديا وبين لغة التوتر والإثارة للمطاردات المثيرة، وقدم تنويعات من موسيقى الإيقاعات فقط والإيقاعات التى تتحاور مع آلات موسيقية أخرى، وبين موسيقى مرحة من آلات النفخ والآلات الوترية التى تستقى مذاقها فى نفس الوقت من الموروث الثقافى والجمالى للعديد من الدول التى تتنقل بينها عصابة أوشن، مع منح الفرصة للغة الصمت

البليغة فى احتلال مكانها المناسب، خاصة عند تفجير كبرى المفاجآت بين اللص الفرنسى الخطير وبين أوشن وزوجته فى نهاية العمل.

فى النهاية أصبح الفيلم يحمل اسم "عصابة الاثنى عشر" بعد انضمام إيزابيل محققة وخبيرة الإنتربول الشهيرة إليهم! كما أضاف الفيلم مزيدا من المرح عندما انتحلت شخصية تيس التى تجسدها جوليا روبرتس شخصية الممثلة الأمريكية الشهيرة جوليا روبرتس من باب التشابه الكبير بينهما، كما استعان الفيلم أيضا بالنجم بروس ويلز الذى ظهر فى الفيلم بشخصيته الحقيقية فى نفس مشاهد انتحال تيس شخصية جوليا روبرتس.. دعابة أمريكية مضحكة من المخرج الأمريكى ستيفن سودربرج، الذى مازال ينعم بالهدنة الذهنية من القضايا الكبرى نرجو ألا تطول أكثر من ذلك.. (٤٢٥)

"طرواده/ Troy"

و"الفضيحة/The Human Stain"

كعب أخيل وتوابعه نقطة الضعف المشتركة بين العملين

مصادفة بحتة هى التى قادتنا لاختيار موضوع هذا المقال التحليلى ليكون مقارنة بين الفيلم الأمريكى "الفضيحة/The Human Stain" إنتاج عام ٢٠٠٣ إخراج روبرت بينتون، والفيلم الأمريكى الآخر "طروادة/ Troy" ٢٠٠٤ إخراج فولفجانج بيترسن، وقد عرض الاثنان بدور العرض المصرية فى نفس الوقت تقريبا..

فى بداية فيلم "الفضيحة" أو "الوصمة الإنسانية" طبقا للترجمة الحرفية الصحيحة لاسم الفيلم، كان السيد كولمان سِلك (أنتونى هوبكنز) أستاذ الأدب الكلاسيكى الكهل وعميد الكلية سابقا بإحدى الجامعات الأمريكية يشرح لطلابه باختصار شديد قضية الفارس الإغريقى أخيل، وكيف أنه خاض غمار حب مخيف بالتوازى مع حرب طرواده، إلى أن انتهت أسطورته على أعتاب مجد الحب والمجد العسكرى. أقام الفيلم بنائه الدرامى على إشكالية مشابهة فى الخطوط العامة وبعض الخطوط الخاصة، عندما خاض أستاذ الجامعة قصة حب لا مثيل لها مع الشابة الجميلة فونيا (نيكول كيدمان)، باحثا عن مجد من نوع آخر طبقا لملابسات ظروفه الشخصية وخلفية حبيبته العاطفية السيكولوجية المعقدة هى الأخرى، إلى أن انتهت أسطورة الاثنين نهاية تراجيدية مأساوية تستحق التأمل والدراسة. إذا كان الأستاذ المخضرم استعان بشخصية الفارس المغوار أخيل كنموذج وقياس، فقد جاء فيلم "طروادة" ليجسد لنا شخصية أخيل بنفسه (براد بيت) كما هى فى عالم الحضارة الإغريقية القديمة. وشاهدنا رؤية المخرج الألمانى الأصل فولفجانج بيترسن وكيف أزاحت حب العاشقين الأصليين باريس (أورلاندو بلوم) وهيلين (ديان كروجر) التى قامت من أجلها حرب طروادة كما هو معروف، واعتبرتهما مجرد قشرة خارجية وتكئة درامية لتنقلنا إلى عالم العاشقين الحقيقين من وجهة نظر الفيلم أخيل وحبيبته بريسيس (روز برن)..

مـن هـذا المنطلـق تتـيح لنـا هـذه المقارنـة السـينمائية المثيـرة إقامـة بعـض العناصر المشتركة بين العملين لنناقش عـددا مـن العناصـر.. الأصـول الأدبيـة هنـا وهناك – صعوبة انتماء العشاق إلى عوالم مختلفة - ساحة الـدرس الأولـى التـى قدم فيها الفيلمان فارسيه هنا وهناك – بحث كل العشاق عن رحلـة مجـد سـواء كان مجدا شخصيا أو تاريخيا أو عسكريا أو أبديا – المعوقات التـى تقـف أمـام هـذا المجد أثناء وبعد تحقيقه - كيفية توظيف الجليـد فـى فـيلم "الفضـيحة الإنسـانية" مقابل توظيف البحار والصحراء فى فيلم "طروادة" – لحظـة الاختيـار الصـعبة التـى خاضها العشاق فى كـل مراحـل حـبهم الخالـد مـن البدايـة إلـى النهايـة – فـارق الخلفية السـيكولوجية بـين عاشـقى العصـر الحـديث وعاشـقى طـروادة – الحـب الحقيقى الذى أفضى إلى الموت معنويـا وجسـديا - اخـتلاف مفهـوم المـوت عنـد الجميع يعكس اختلاف مفهوم الحياة عند الاثنين – الموت واقترانـه ببلـوغ منتهـى السعادة المثاليـة - اخـتلاف مفهـوم الوصـمة وطـروادة عبـر العصـور - اتخـاذ القـرار الأخير ولحظة غياب العقل وتغلب العاطفة على كل شـىء تمامـا - مفهـوم الحـب والتضحية - نقطة الضعف كعب أخيل وترديدها على تنويعات مختلفة هنا وهنـاك - قوة السـيناريو وبراعة الحوار وبلاغته الدقيقة - الرؤية السياسـية والخطـاب الفكـرة المطروح فى العملين - إدانة المجتمع القديم والمعاصر - الفـارق بـين مجـد حـرب طروادة الحقيقى ومجد حرب فيتنام المزيف - المجتمـع الموصـوم قـديما وحـديثا - وقوع كل العشاق فى الأسر فى كافة المراحل مع الفارق..

فـى البدايـة نشـير أن الفيلمـين الأمـريكيين يتشـابهان فـى اسـتلهام أحـداث عملين أدبيين شـهيرين مع اختلاف الأزمان والمكـان ودرجـة النجـاح بـالطبع.. نبـدأ بفيلم "الفضيحة/The Human Stain" للمخرج روبـرت بينتـون، ونشـير أن سـيناريو هذا الفيلم الذى عرض بمهرجان فنيسيا الماضى وكتبه نيكولاس ماير، مأخوذ عن رواية المؤلف الأمريكى فيليب روث بنفس عنوان الفيلم، ليكون العمل السـينمائى الثالث المأخوذ عن مؤلفات روث الأدبية بعد فيلمى "وداعـا كولمبـوس/ Goodbye Columbus" ١٩٦٩ و"شكوى بورتنوى/Portnoy's Complaint" ١٩٧٢. أما سـيناريو فيلم "طروادة" فقد كتبه ديفيد بينيوف مبتعدا قليلا عن العاشـقين الشـاب الفـارس باريس أمير مدينة طروادة، وهيلين التى انهارت من أجلها المدن والممالك كأشـهر الأبطال الذى خلدهما هومير فى ملحمة الإلياذة الإغريقيـة بإبـداع لـم يتكـرر. مـن المعروف أن حرب طروادة اشتعلت بعدما اختطف الأمير باريس حبيبته هيلـين مـن زوجها منلاوس ملك إسـبرطة؛ فقامـت الحـرب وأصـبح فريـق طـروادة المكـون مـن الأميرين باريس وشـقيقه هكتور ووالدهما الملك بريان فى مواجهة فريق اسبرطة، وعلى رأسـه منلاوس الزوج المخدوع وشـقيقه أجاممنون، ومعهما الفارس العظـيم أخيل مبتكر حيلة حصان طروادة وأسـطورة الكـون فـى الفنـون العسـكرية الـذى لا يهزم أبدا، إلا عندما اكتشـف أعداؤه أن نقطة ضعفه الوحيدة فى كعبه. كمـا نشـير أيضا أن مخرج كل فيلم يحمل فى جعبته تاريخا سـينمائيا حـافلا يدفعـه عـن حـق إلى التصدى لمثل هـذا العمـل الصـعب هنـا أو هنـاك مـع الفـارق.. أمـا الأمريكـى روبـرت بينتـون مخـرج "الفضـيحة الإنسـانية" فهـو كاتـب سـيناريو فـيلم "بـونى وكلايـد/Bonnie And Clyde" ١٩٦٧ وأيضـا سيناريسـت ومخـرج "كرامـر ضـد كرامـر/Kramer vs. Kramer" ١٩٧٩ و"أمـاكن فـى القلـب/Places In The Heart" ١٩٨٤، ويعـد واحـدا مـن أبـرز المخـرجين الـذين يجيـدون تجسـيد صـراع العواطـف

الإنسانية وتقلباتها بتشريح إنسانى دقيق للغاية وممتع فى الوقت نفسه. ولا يقل الألمانى فولفجانج بيترسن مخرج فيلم "طروادة" عن زميله، حيث قدم أعمالا ناجحة كمخرج ومنتج مثل إخراجه الفيلم الألمانى الشهير "القارب/Das Boot" ١٩٨٢ والفيلم الأمريكى "العاصفة المتكاملة/The Perfect Storm" إنتاج عام ٢٠٠٠.

لم يكن تفرد العشاق أبطال الفيلمين بسبب بلوغ كل منهم نهاية تراجيدية مصيرية تعنى انتهاء مشوارهم مع الحياة الدنيا، لكن لأن اجتماع كل ثنائية عاشقين مع بعضهم البعض كان أمرا خطيرا وأول مناطق ولحظات اتخاذ القرار الصعب، الذى سيجرجر وراءه سلسلة طويلة من القرارات الصعبة التى تحملها عشاق الثنائيتين ببراعة حقيقية وشجاعة قلما توجد فى أى زمان ومكان. نقصد بالصعوبة الأولى التى نتحدث عنها انتماء كل عاشق قى كل ثنائية إلى عالم مختلف عن الآخر تماما، وهو ما يعنى نظريا استحالة الجمع بينهما فى منظومة عاطفية متوحدة، تماما مثل عدم استحالة اجتماع ثنائية "روميو/جولييت" و"أنتونى/كليوباترا" إلى آخر هذه الحالات المتفردة التى نعرفها. ودائما سنبدأ بفيلم "الوصمة الإنسانية" لنجد عدم إمكانية بل استحالة تصور جمع الحب بين كولمان سِلك أستاذ الأدب الكلاسيكى الذى يحمل خلفية اجتماعية وثقافية وسياسية وعقلية واسعة، وحبيبته العاملة البسيطة الجميلة المتوحشة المنعزلة الفقيرة فونيا فيرلى التى تجمع بين أعمال يدوية بسيطة، منها نظافة مبنى الجامعة ولا تفقه شيئا فى العلم ولا فى غير العلم. هناك استحالة فى الجمع بين العاشقين المزيفين "هيلين/ باريس"، اللذين يؤطران حرب طرواده من الناحية المنطقية؛ لأن كل منهما ينتمى إلى معسكر الطرف الذى يعتبر الآخر عدوه اللدود. لكن مرة أخرى نقول إن هذه الثنائية الإطار ومعها أمير طرواده هكتور (الأسترالى إريك بانا) شقيق باريس الأكبر ولدا الملك بريان (الأيرلندى بيتر أوتول) كانت مقدمة لحسبة معقدة أخرى، جمعت بين عاشقين مماثلين "أخيل/بريسيس" يمثلان ترديدا للثنائية الأولى بنفس ظروف انتماء كل منهما إلى حزب العدو، الذى لا أمل فى السلام معه ولا الأمان له أبدا. إذن لماذا قامت حرب طروادة؟؟ الحقيقة أنها قامت من وجهة نظر السيناريست والمخرج ليس من أجل هيلين وباريس، لكنهما طرحا منظورا سياسيا عميقا ربما يكون أكثر واقعية. فقد أكدا طوال الوقت ومن خلال التركيز على العاشقين الحقيقين المقصودين "أخيل/ بريسيس"، ووضع العاشقين المؤطرين للأحداث "هيلين/باريس" فى الخلفية "كتأثير وأداء تمثيلى ومشاهد وحتى فى ترتيب أبعاد المنظور للكادر السينمائى، أن هيلين ليست إلا حجة لتجدد الحرب بين اسبرطة وطروادة لتحقيق أطماع منلاوس (برندان جليسون) وشقيقه أجاممنون (برايان كوكس) فى الاستيلاء على طروادة بأى طريقة.. بما أن استحالة الجمع بين ثنائية العشاق قد حدثت بالفعل هنا وهناك وتقابلت الأضداد وتلامست برغبتها رغم الثمن الباهظ وتضحياتهم العظيمة، كان من المنطقى أن تؤدى إلى نتيجة لامنطقية على الإطلاق فى العالمين القديم والحديث، رغم أننا نسير فى فيلم العصر الحديث إلى الخلف. أى أننا نرى الأحداث فى "الوصمة الإنسانية" بمنطق الفلاش باك فى الماضى، ومن داخل هذا الفلاش باك العام سندخل فى عدة طبقات أخرى من الحكاية داخل الحكاية المجسمة داخل العقل الباطن لشخصية البطل

كولمان، مدعمة أحيانا بمنهج السرد والتعليق المصاحب بصوت المؤلف الأدبى ناثان زوكرمان (جارى سينيز)، الذى سيتولى تدوين حكاية هذين العاشقين فى كتاب سيخلدهما كترديد مصغر جدا لكتاب الإلياذة الذى خلد حكاية أخيل وحبيبته الشهيرين..

كان من الطبيعى أيضا تجسيد كل مخرج التفاصيل التى يتكون منها عالم كل ثنائية عشاق على حدة، طبقا للحظة الحياتية الإنسانية التى يمرون بها على مدى تصاعد الصراع الدرامى. منذ البداية يبدو أن عالم الأستاذ كولمان سِلك فارغ تماما وكذلك عالم السيدة فونيا وحتى عالم مؤلف الكتاب ناثان زوكرمان، وكان من الطبيعى أن يتركهم المخرج روبرت بينتون فى قلب عالم فارغ أيضا كمعادل مكانى مجسد لفراغهم الداخلى. ونادرا ما شاهدنا أيا منهم مع أحد غير الآخر إذا لم يكن وحده، ونادرا ما شاهدناهم فى عالم مزدحم أو ممتلىء حتى بقطع الأثاث. إن عالم الثلاثة غير مؤتنس على كافة المستويات المجردة والملموسة، وهو ما يثمر بديهيا تحول ديالوجاتهم إلى جمل شبه مبتورة توحى أكثر كثيرا مما تصرح. وهذا يرجع إلى عزلتهم التى فرضوها على أنفسهم أو فرضت عليهم، والتى أدت فى النهاية أن يعيشوا فى الدنيا فى خانة رد الفعل وليس الفعل المثمر أو حتى السلبى. كلماتهم قليلة، عباراتهم منقوصة، يشيرون ولا يؤكدون، يناورون ولا يصارحون، كل منهم يخفى سرا عظيما فى حياته يستحق أن يطلق عليه لقب "وصمة إنسانية" بكل المقاييس. إذا كان هذا هو العالم الإنسانى الموحش أو القوقعة الحياتية التى يعتقل الأبطال أنفسهم داخلها، فقد كان الأمر على العكس تماما فى الفيلم الآخر "طروادة" بسبب اختلاف الأزمان وطبيعة مواصفات الحضارة الإغريقية والمرجعية الإنسانية لثنائية العاشقين فى الماضى. نجح المخرج فولفجانج بيترسن على مدى مائة وخمسة وستين دقيقة كاملة فى خلق عالم بديل لواقعنا المعاش متمثلا فى حضارة الإغريق، بما يتطلبه من ملابس وديكورات وأسلحة وتصميم معارك وروح وثقافة زمان الإغريق وطبائعهم وبنيتهم الفكرية والنفسية والعاطفية. أهم مفاتيح حضارة الإغريق تقوم على الإيمان بهدير الحياة والحب والجنس وفخامة الفنون وبزخ القصور، وشموخ الأجساد الضخمة وعنصر الحركة الدائم والعنف المعتاد بمنطق الممارسة المتكررة، وفجاجة الاحتفالات والاستمتاع بكل ملذات الحياة وتقديس الآلهة. وشتان الفارق بين الشحوب ووحشة عالم فيلم "الوصمة الإنسانية" والملابس المصممة للدلالة على حزن أصحابها الداخلى والفوضوية، التى تجتاح جذورهم من القاع حتى فى قمة لحظات انهيارهم والعدد القليل جدا من الأشخاص والمونتاج الهادىء، والتركيز على الكادرات الكلوز القريبة من الممثلين والموسيقى الحزينة الفردية النزعة ودقة الحوار، وبين عالم الإغريق فى قمة لحظات ذروته والأنوار الساطعة جدا ليلا ونهارا والملابس الفخمة للملوك والفرسان، والمونتاج اللاهث والتركيز على اللقطات البانورامية والموسيقى المهيبة، التى تعبر عن عالم كامل وبلاغة العبارات والزحام الشديد داخل الكادر خاصة فى أوقات المعارك وما أكثرها.

اتفق الفيلمان على بدء العمل بمشهد حاد سريع الإيقاع يقدم فيه العاشق درسا كبيرا لطلابه ومتفرجيه أيضا، يساهم فى التعريف بالتركيبة الدرامية للشخصية من ناحية ويزرع أول خيوط الصراع الدرامى من ناحية أخرى.. لقد بدأ

مستر كولمان محاضرته بشرح مغزى صراع أخيل وحبه الخالد، لكن ساقه حظه العثر ليتساءل عن سر غياب الطالبين اللذين لم يرهما مطلقا وهل هما أشباح؟؟ لم يكن كولمان يعلم أن هذا التشبيه البرىء فى المجتمع الأمريكى الحديث عام ١٩٩٨ بلد الديموقراطية إبان فضيحة مونيكا الشهيرة كما أشار الفيلم سيتحول إلى إدانته صراحة بجريمة التفرقة العنصرية لتهكمه بالقول على طالبين لا يعرفهما، اتضح لسوء حظه أنهما من الأمريكيين الأفارقة أصحاب البشرة السمراء.. بعد ثورة الأستاذ العارمة واستقالته كرد فعل لهذا التفكير الهمجى العنصرى المتخلف، بدأنا نكتشف أن وراء هذه العقلية العلمية المثقفة الحاسمة القرارات سر كبير؛ لأن ثورته كانت أكبر من المحتمل؛ ولأن مظهره الهادىء غير متصالح مع مخبره الغاضب بعنف. نفس منطق عدم التطابق بين المظهر والمخبر سينطبق فيما بعد على شخصية حبيبته فونيا، التى يبدو أنها تعيش الحياة هكذا بلامبالاة باردة الملامح لا يعنيها الحديث ولا الناس كثيرا، لكن الحقيقة أن كل هذا لم يكن غير قشرة خارجية لغضب هائل مكتوم. ويشترك غضب العاشقين أنه غضب من الذات على الذات فى نوبات متلاحقة من الندم والحسرة والإحساس بالذنب على ما افترقته أيديهما؛ فكان لقاؤهما شديد التأثير والأهمية بالنسبة إليهما وتقابلا بمنطق قدرى يؤكد الدواء بنفس مادة الداء حتى يتحقق التطهير الذاتى. أما أخيل فى "طروادة" فقد لقن الجميع درسا فى الفنون الحياتية والحربية، عندما افتتح الفيلم بمشهد مدهش مستعرضا نبذة من فنون قتاله، لكن أخيل لم يواجه عدوه فى معركة فردية؛ لأن عليه الدور مثلا ودفعوه إلى التحدى، فالحقيقة أنه خاض هذه المبارزة الفردية، عندما تأكد أنها ستضيف إلى أمجاده الحربية الحياتية مجدا آخر. وقد ذكرنا من قبل أن حضارة الإغريق هى حضارة الحياة بكل معنى الكلمة.

من هنا نصل إلى النقطة التالية تلقائيا وهى محاولة كل عاشق وعاشقة صنع تاريخ مجد لنفسه، لكن كل على طريقته وله أسلوبه الخاص. مع ذلك لن يمكننا معرفة أحلام كل عاشق إلا إذا عرفنا منطق تفكير كل منهموسره الخفى إذا كان يخفى أسرارا خاصة عشاق العصر الحاضر.. فقد اتضح أن أستاذ الجامعة الأبيض اللون اليهودى الديانة اليتيم الأبوين حتى قبيل زواجه هو السيد سِلكى سِلك العضو الأبيض الوحيد فى العائلة الزنجية، لكنه خسر حبيبته الشقراء الوحيدة ستينا بولسون (جاكيندا باريت) بسبب أصوله الزنجية ونظرة المجتمع الأمريكى العنصرية فى الأربعينيات والخمسينيات فى القرن الماضى. ومنذ انضمامه للبحرية الأمريكية تبرأ من زنجيته ودوّن فى الأوراق الرسمية معلومات مغلوطة، ليضمن التعاطف العام دون اضطهاد، وأخيرا أعلن وفاة والديه الكاذبة حتى تستقيم حياته ويتزوج من أيريس البيضاء، كى لا يكرر فقدان حبه الأول وأحلامه. لكن كولمان الذى يسعى للحرية والمجد الذاتى لم يدرك أنه سيظل أسير الوصمة الإنسانية الخسيسة التى ألحقها بنفسه وستحاصره طوال العمر.. فى ظل حوار الفيلم الذكى خاصة على لسان كولمان وفونيا، تعرفنا أيضا على ذروة الأزمة النفسية المخيفة التى تعيشها فونيا، بعدما خاضت طفولة معذبة وتزوجت لستر (إد هاريس) بطل حرب فيتنام السابق الذى أشبعها معاملة سيئة وعنفا متنوعا، ويتلقى الآن علاجه النفسى معتبرا ذاته بطلا قوميا، معلنا أنه لم يقتل بوحشية فى فيتنام لكنه كان ينفذ ما يملونه عليه.. كان كل أمل فونيا بناء مجد

شخصى لها على مستوى الأنثى الممثل فى العائلة السعيدة، لكن بعد معاملة زوجها المهينة جاءت ذروة أزمة فونيا الداخلية عندما تسبب حادث أليم فى احتراق أطفالها بالمنزل ليزيد هوة عزلتها وإحساسها بالذنب، ويندفع لستر للانتقام منها بكل الوسائل خاصة بعد علمه بعلاقتها مع كولمان، وهى العلاقة التى بدأتها هى بدافع الجنس، لكنها انقلبت إلى حب رغم عنها فتزايدت جراح أزمتها ووصمتها. وقد خاض كل منهما علاقته العاطفية مع الآخر قبل وبعد معرفة الحقيقة، ليحاول استعادة مجده الشخصى من جديد كما يحلو له هذه المرة بعد حدوث المكاشفة التامة مع النفس، ووصلا إلى لحظة التنوير والتصالح مع الذات والبوح ولو بقدر. وفى "طروادة" لم يخض أخيل هذه الحرب دفاعا عن مجد اسبرطة ولا طمعا فى طروادة، لكنه كان يطمع فى مجد شخصى له وخلود لن يمحوه التاريخ بمشاركته فى أعظم معركة فى التاريخ، حتى قتله الأمير هكتور كان باعثه فرديا بحتا انتقاما لمقتل ابن عمه الذى قتله هكتور بالخطأ، كى لا يتلوث مجده الذى صنعه طوال تاريخه بحادث بيسط ولو بمنطق الخطأ. أما بريسيس حبيبته وإحدى أفراد أسرة طروادة الحاكمة فقد كانت مثل فونيا، لا تطمع إلا فى مجد شخصى على مستوى الأنثى فى العثور على حب حقيقى؛فما بالك لو كان حبها الوحيد هو أسطورة الفرسان أخيل..

المقدمة اللامنطقية تؤدى إلى نتيجة لامنطقية.. تؤكد الخلفية التاريخية والسيكولوجية والثقافية والاجتماعية استحالة الجمع بين العاشقين فى الماضى والحاضر، مع ذلك انكسر قالب التقليدية وثار الجميع على الأوضاع الموروثة وتحقق المستحيل. وكان لابد أن تمر كل ثنائية من العشاق بمجموعة من العوائق التى تحاول القضاء على هذا التمرد فى مهده، وتنفى محاولات الثورة وتعيد الأيديولوجية الراسخة البالية إلى نصابها. بالتالى تعرضت كل ثنائية إلى مجموعة من اللحظات الصعبة التى أدت لاتخاذها قرارات أصعب، فى محاولة منهم لإنجاح علاقاتهم الجميلة وأملهم الأخير والعظيم فى الحياة بكل الطرق الممكنة، للوصول إلى لحظة مجدهم التى ينتظرونها عندما تغلبت العاطفة على العقل تماما وأزاحته عن طريقها نهائيا.. نظرا للفارق الثقافى والاجتماعى والعمرى الكبير بين عشاق العصر الحديث واجه الأستاذ الجامعى وحبيبته فونيا مجموعة من المشاكل الخارجية والداخلية.. الخارجية منها تتمثل ببساطة فى نظرة المجتمع التى تحرم هذه العلاقة العاطفية من أساسها، وهو ما ظهر فى هذا الفيلم من خلال مناقشات صريحة قصيرة، لكنها مؤثرة بما يخدم الإيقاع العام ويحقق الهدف الدرامى فى نفس الوقت. أما عن المشكلات الداخلية فتتمثل فى السر الذى يدفنه كل منهم داخله ويعوقه عن الاستمرار فى هذه العلاقة؛ لأنه غير متأكد أن هذا هو الحب الذى يبحث عنه خاصة فى بدايات هذه العلاقة من ناحية، ومن ناحية أخرى اعتاد الاثنان على البحث عن لحظات السعادة بكل ما يملكان من بقية طاقة وعمر، لكنهما فى نفس الوقت وفى مفارقة ساخرة مريرة جدا يهرولان هربا من أى لحظة سعادة؛ لأن خبراتهما سيئة فى هذه المنطقة الحساسة ولا يريدان إعادة التجربة مرة أخرى. إن انعدام الأمل أرحم كثيرا من التعلق بأمل مكسور يؤدى إلى الهزيمة المنكرة الأخيرة بالضربة القاضية! لهذا كان يبدو الحوار بين العاشقين سويا على المستوى الظاهرى، لكن الحقيقة أنها براعة السيناريست الذى انتظم عددا كبيرا من الحوارات الفوضوية بينهما،

ستتنضح فيما بعد حقيقة دلالاتها المحملة بعدد ضخم من الإيحاءات المتناقضة أحيانا. إذا كانت القدرة الجنسية تمثل إحدى المشكلات بين العاشقين للفارق العمرى الكبير بينهما، فهى مشكلة لا وجود لها على الإطلاق بين عاشقى طروادة الإطار والحقيقة. لكن باريس وهيلين وأيضا أخيل وبريسيس كانا ينتميان كما قلنا لعالمين متحاربين تماما، ولا يستمد وجود أحدهما إلا بقدر قضاءه على الآخر. وبدأت أول القرارات الصعبة باختيار كل عاشق للطرف الآخر فى مغامرة شديدة الخطورة والوعورة أيضا؛ لأنهما يعلمان أن النتيجة هنا ستعم على المستوى الفردى والجمعى اجتماعيا وسياسيا وإنسانيا. وكلما زادت وطأة الحرب بين أسبرطة وطروادة وسقوط العديد من الشخصيات المؤثرة هنا وهناك، تعرض العشاق لاختبارات أصعب وأشق، لكنهم كانوا دائما يجتازونها بنجاح بعد نجاح معلنين تمسكهم ببعضهم البعض مهما كانت الأسباب والنتائج. فكل عاشق قديما وحديثا وجد الآخر خارج نطاق الزمن صلاحيته للحياة منتهية تماما، وأصبحت كل مهمته بعثه فى هذه الحياة مرة أخرى ليدخله إليها ويعيد تشكيله وخلقه نفسيا وعاطفيا وعقليا وفكريا، حتى إذا تحققت هذه المهمة النبيلة وانتهى من الخلق الجديد خرج به سريعا من هذه الدنيا التى لم تعد صالحة له بعد الآن..

وضع المخرج روبرت بينتون فى "الوصمة الإنسانية" ملابسات بصرية تلازم دائما لحظة اتخاذ القرارات الصعبة، واختار توظيف طريق الثلج طوال الفيلم بمنهج متباين الدلالات والإيحاءات. فقد شهد هذا الطريق لحظة النهاية الجسدية للبطلين، ومن قبلها لحظة بداية اللقاء بينهما بالمصادفة. كما شهد إعلان كولمان مدى حبه الشديد لفونيا عمليا عندما التقى هو وحبيبته وزوجها السابق جماعيا للمرة الأولى والأخيرة أمام منزلها لتهديد العاشقين، معلنا اقتراب تحقق فعل الموت وأيضا بلوغ حالة الحب الشديدة بين كولمان وفونيا. فى مقابل طريق الثلج اختار المخرج فولفجانج بيترسن فى "طروادة" بديله بين مياه البحار وأرض الصحراء.. فى البحار شهد الفيلم أخطر قرار من الناحية المعنوية على المركب الكبير، حينما اكتشف الشقيق الأكبر الأمير هكتور اصطحاب شقيقه الأصغر الأمير باريس أو بمعنى أصح اختطافه الجميلة هيلينا، بما يعنى إعلان الحرب رسميا ومباشرة بين اسبرطة وطروادة.. على أرض الصحراء أعلن أخيل عن نفسه كالعادة كفارس أسطورى لا يشق له غبار، تماما مثلما أعلن عن نفسه كعاشق لا يشق له غبار بعدما اختار حماية بريسيس بنفسه من أيدى رؤوس فريق خاصة أجاممنون، ثم تمادى فى علاقته معها حتى النهاية حتى بعد قتله ابن عمها الأمير هكتور. وأخيرا فقد حياته على الأرض الصحراء أيضا بسببها وعلى يد ابن عمها الآخر الأمير باريس، الذى أصابه بسهمه فى كعبه نقطة ضعفه الوحيدة، الذى أكد أن الحب الذى جمع بين ثنائية العاشقين "باريس/هيلين" تسبب بالفعل فى القضاء على كل شىء والانهيار التام للمملكتين. لكنه فى المقابل أدى ودون قصد لظهور أجمل قصة حب بين أخيل وبريسيس، وهو ما سيقلب معنى ومغزى مفهوم فعل الموت رأسا على عقب.. لقد قضى الموت على حياة "أخيل/بريسيس" قديما و"كولمان/فونيا" حديثا، لكن حدث الموت هنا كمفهوم كسبب وتوقيت وكيفية وهدف تختلف تماما عن حدث الموت الذى يتعرض له المئات والآلاف كل يوم.. الموت هنا وهناك لا يعنى توقف الحياة على المستوى الجسدى فقط، لكنه يعنى فى مفهوم الحب الرومانسى الخالد التقاء الأرواح

الأبدى بين العاشقين فى العالم الآخر بعد التضحية بكل شىء؛ لأنه لا معنى ولا قيمة لحياة عاشق بدون الآخر. حتى إذا أراد القدر بقاء بريسيس على قيد الحياة فهو بقاء ظاهرى لا معنى له؛ لأن روحها انطلقت مع أخيل إلى العالم الآخر بعدما عثرت على قرينها الذى لن يفارقها أبدا ووجدت معه معنى التكامل التام. هذا المعنى بالتحديد "التكامل التام" الذى وصل إليه العشاق فى العملين جاء، بعدما كشف كل منهما الآخر أجمل مناطق ذاته أمام الآخر؛ لأنه يستحقها، وهو ما يعنى تحقق وصول حلمهم جميعا إلى الذروة وأن هذه الدنيا الصغيرة لم تعد تكفى لأحلامهم الكبيرة، التى تستحق الآن الانطلاق فى رحاب العالم الأكبر. مجرد وصول الإنسان إلى منتهى أمله فى بلوغ السعادة المثالية الكاملة يعنى أنه لم يعد هناك مبرر للبقاء والصراع، بعدما تحققت بالفعل أقصى أمنية ممكنة، بالتالى انتفى أى دافع خوض غمار الحياة بعد ذلك..

نستطيع الآن الوقوف على بعض المناطق المشتركة بين العملين من حيث المفاهيم العامة، التى تقترن ظاهريا بعمل واحد فقط لا غير.. على سبيل المثال نجد أن طروادة كأرض ومملكة على المستوى الحسى تنتمى إلى الزمن القديم وفيلم "طروادة" كما ينص اسمه على ذلك صراحة. أما إذا تعاملنا معها على أنها منتهى الحلم والمجد الشخصى المراد تحقيقه، فسنجد أن عشاق العصر الحديث "كولمان سيلك/فونيا" يحلمان هما أيضا بالوصول إلى مملكتهما التى تخصهما وحدهما سواء كان اسمها طروادة أم غيرها، لكن العبرة فى قيمة الحلم ذاته وشبه استحالة تحقيقه. فى هذه الحالة لن تكون طروادة مدينة خارجية ملموسة تصلح لسكن الجميع وحلما مشاعا لكل البشر، لكنها مدينة داخلية مجردة عنوانها داخل العشاق فقط، ولا تصلح إلا إلى نوعية خاصة جدا من الأحباب الذين يندر أن يجود بهم الزمان.. إذا كان كعب أخيل يمثل نقطة الضعف الشخصية التى تمس أخيل ذاته لأنها مقترنة باسمه، فيمكننا أيضا العثور على عدة تنويعات لنقطة الضعف القاتلة هذه التى تؤدى إلى النهاية الجسدية عند عشاق العصر الحديث.. نقطة الضعف القاتلة فى التركيبة الدرامية لشخصية فونيا تمثلت فى ماضيها القاتم جدا على مستوى الزوج وحادث أطفالها، أما نقطة ضعف كولمان سيلك إلى جانب المرحلة العمرية المتقدمة ظاهريا فهى إصابته بالشيب والكهولة منذ شبابه البعيد،عندما اختار إلحاق وصمة دنئية بنفسه وبيده ليأخذ وضعه فى المجتمع ويبنى أو ينتزع طروادته الوهمية الهشة. وهو ما يحيلنا بدوره لاختلاف المفاهيم أيضا فيما يخص الوصمة الإنسانية التى وقع الجميع فى أسرها قديما وحديثا.. هذه الوصمة التى تعنى العار المشين تبادلها الجميع كأفراد ومجتمع فى فيلم "الوصمة الإنسانية" كفعل ورد فعل، بدا من تنكر كولمان سِلك من زنجيته ووالديه وديانته، وهو ما يعكس إدانته ووصمته للمجتمع العنصرى المتخلف فى حقيقته من حوله الذى يضطهد الزنجى وأى ديانة أخرى غير اليهودية،يبدو أنه توجه أيديولوجى متأصل مستمر فى المجتمع الأمريكى، بدليل أن المشكلة الأولى التى تسببت فى غضب الأستاذ هى وصفه لطالبين ملونين لم يرهما من قبل بأنهما عفاريت. وقد تأكدت وصمة المجتمع أكثر بشكوى الطالبين لإدارة الجامعة، ثم اتخاذ الإدارة فى المقابل قرارا تعسفيا بإدانة الأستاذ الكبير، إذ يبدو أن الوصمة داء عصيب لم يترك أحدا إلا وبصم بصمته الجارحة عليه.. أما فى عالم فونيا فقد أدين المجتمع بوصمة الفقر الشديد وسحقه

الطبقة المهمشة وعدم تقدير قيمة الإنسان، بالإضافة إلى توحش زوجها وشعوره العجيب المتناقض بالعظمة بوصفه من أبطال حرب فيتنام الكبرى، وإدراكه فى نفس الوقت انكساره الشديد أمام نفسه لكثرة المجازر المتوحشة التى ارتكبها هناك، بناء على أوامر رؤسائه كما ذكر أو بمعنى أدق كما يبرر أمام نفسه. كان من الطبيعى أن يؤدى به هذا الصراع الداخلى المتوحش من فرط سواد الوصمة التى التصقت به ولا يحتملها ليكون نزيل مستشفى الأمراض النفسية التى لا فائدة من علاجها، ويتحول فى النهاية إلى وحش حقيقى، بعدما تسبب بخطة ماكرة فى إنهاء حياة العاشقين "كولمان/فونيا"،هى خطة لا تصدر إلا من عقلية قائد عسكرى أدمن العنف والسادية.. إذا كانت هذه هى الأبعاد السياسية التى تزيد من قيمة الفيلم الأمريكى "الوصمة الإنسانية"، فقد تعددت الوصمات على مستوى فيلم "طرواده" ومن وجهات نظر مختلفة.. فقد اعتبر منلاوس اختطاف زوجته هيلين منه وصمة شخصية لا تغتفر، بينما اعتبر شقيقه أجاممنون انفلات مملكة طرواده من بين أنيابه وصمة عسكرية لا حياة بعدها، واستغل موقف اختطاف باريس لهيلين كى يستولى على طروادة فقط وليس لأى سبب آخر. أما الوصمة من وجهة نظر أخيل فهى عدم بلوغ المجد الخالد مهما كلفه الثمن، وتعرضه لأى هزيمة فى الحياة خاصة العسكرية منها، وهذا من أهم أسباب غضبه الرهيب بعد مقتل ابن عمه الشاب على يد الأمير هكتور. كما اعتبر أخيل تعرض حبيبته بريسيس لأى محاولة إهانة من أهل اسبرطة، الذى ينحاز إلى فريقه وصمة على ذاته السامية شخصيا وحماها بكل طاقته، وبنفس المنطق توقف ليقدم كل ما يستطيعه من أمان ووفاء وحب لحبيبته بعدما اقتحموا طروادة، وكانت النتيجة إصابته بسهم الأمير باريس فى كعبه وانكشاف نقطة ضعفه وانتهاء حياته. ووجه العمل أيضا رؤيته السياسية وخطابه الفكرى من خلال إدانته الكاملة لعالم الآلهة الإغريقية وكهانها، الذين تسببوا فى سقوط طروادة وانهيارها الأخير. وقد وظف كل مخرج فريق عمله خلف وأمام الكاميرا ببراعة للقيام بمهام إيجابية فى بث الخطاب الإنسانى السياسى المطروح فى الفيلمين الأمريكيين المتميزين المختلفين تماما والممتعين بحق "الوصمة الإنسانية" و"طروادة"..(٤٢٦)

"شارلى ومصنع الشيكولاته/Charlie And The Chocolate Factory"

جونى ديب ممثل هذا الزمان

إذا كان بيتك خاليا من الدفء تعيش فيه وحيدا بلا عائلة، فهو مثل بناء الشيكولاتة الذى يسيح من أى عاصفة أو أمطار أو أزمة، والاختيار هنا إما الحياة وإما الموت ولا ثالث لهما..

تيمة عائلية إنسانية مؤثرة لعبت دور الركيزة الأساسية للفيلم الأمريكى الكوميدى الغنائى "شارلى ومصنع الشيكولاتة/ Charlie And The Chocolate Factory" ٢٠٠٥ إخراج الأمريكى تيم برتون، الذى سبق له التعاون مع الممثل الأمريكى جونى ديب بطل فيلمه الحالى فى العملين المتميزين "أسطورة

الفارس الغامض/Sleepy Hollow" و"إد وود/Ed wood"،يعنى نحن أمام فيلم ممتع لمخرج فنان وممثل نادر الموهبة. بدأ عرض هذا الفيلم فى أمريكا فى الخامس عشر من شهر يوليو الماضى وحقق إيرادت طائلة، كتب له جون أوجست سيناريو مأخوذا من كتاب صدر ١٩٦٤ بنفس اسم الفيلم، ويعد من أمتع أشهر قصص الأطفال فى العالم تأليف البريطانى روالد دال، محققا مبيعات بلغت اثنتين وثلاثين نسخة وترجم إلى اثنتين وثلاثين لغة. وقد سبق استلهام هذه القصة فى الفيلم الأمريكى "ويلى وونكا ومصنع الشيكولاتة" ١٩٧١ إخراج ميل ستيوارت بطولة جين وايلدر، ويعتبر من علامات السينما الأمريكية والعالمية أيضا.

كثير من الممثلين نطلق عليهم مجتهدين وأقل منهم نسميهم نجوما، لكن الأقل جدا هم هؤلاء الصفوة النادرة التى نطلق عليهم العباقرة، ومن أهمهم حاليا الممثل الأمريكى جونى ديب الذى شاهدنا له قريبا فى مصر فيلمه المختلف الممتع "أرض الأحلام/ Finding Neverland" إخراج مارك فوستر مع كيت ونسليت والطفل الصغير الموهوب بالفطرة البريطانى فريدى هايمور، الذى عاد ليلتقى مع جونى ديب فى هذا الفيلم، ليكونا معا ثنائيا متفاهما تماما رغم فارق الخبرة والاختلاف شبه المتناقض بين منهجهما التمثيلى.. أما شارلى فهو الطفل الصغير (فريدى هايمور) الفقير جدا بالنظر إلى جيوبه والغنى جدا بالنظر إلى قلبه وعقله، يعيش جوا أسريا تحتضنه روابط عائلية صلبة مع والديه باكيت (الأسترالى نواه تايلور) وزوجته (البريطانية هيلينا بونهام كارتر) فى كوخ متواضع جدا، نجح المخرج فى تحويل انتباه المتلقى تماما عن مدى ضحالة مستواه الاقتصادى، ورسمه على النقيض داخل قنوات استقبال المتلقى كأنه الجنة المرفهة بعينها حلم الكثيرين، وهو ما سنراه بالفعل فى عيون الشخصيات الأخرى إما بالقياس المتفق أو العكسى. هكذا سار المخرج فى خطين متوازيين متداخلين بمهارة وخبرة كبيرة، بحيث يمتد الخيط الأول لبيان حالة الحب الجارف الذى يكتنف سكان الكوخ، خاصة أن هذه العائلة الصغيرة الفقيرة تعيش مع أجداد شارلى الأربعة الذين يجلسون وينامون على فراش واحد، مكونين تشكيلا هندسيا كمربع مغلق الأضلاع شديد القوة والدفء. من خلال توظيف البنية الاجتماعية النفسية السيكولوجية واستغلالا لضيق مساحات البيت وندرة الأدوات المستخدمة فيه، جمع المخرج بمنطق الاختيار والإجبار هذه الشخصيات فى كادر واحد ليس مزدحما على أساس البعد النفسى السابق. ولأنهم عائلة واحدة وعقل واحد وقلب واحد رغم اختلاف الأعمار توحد حلمهم أيضا محققا الخط الثانى للمخرج، يتمثل فى أمنية الجد جو (ديفيد كيلى) فى الذهاب إلى مصنع الشيكولاته العظيم للسيد ويلى وونكا (جونى ديب) الذى كان يعمل فيه سابقا ولو مرة واحدة، وأغلق أبوابه بعدما سرق المنافسون وصفاته الهائلة، واستمر وونكا يوزع منتجاته سرا على العالم منذ خمسة عشر عاما..

لأننا فى عالم أسطورى وقصة مقدمة أصلا إلى الأطفال ومعهم الكبار، اتخذت حكايات الجد عن ويلى الشكل الخيالى الملتصق بأرض الواقع، حيث قاد فيه المخرج كاميرات مديرى التصوير نيل نورتون وفيليب روسولت ومونتاج كريس ليبنزون، لإحداث أكبر قدر من التشويق قبل ظهور ويلى بنفسه بعد ما يقرب من ثلث ساعة من الفيلم ويزيد.. اعتمد المونتاج على القطعات الشفافة غير

المحسوسة تماما لينسج من المشاهد المتفرقة منظومة واحدة بمنطق عالم الحكايات المتكامل التى يسردها الجد دون وقف أو قطع، وعلى كاميرات تركز على الإبهار وتخفى أكثر مما تعلن مستوعبة كل هذا العالم الساحر لتثير فضولنا بكل الأشكال الممكنة، ونحن نسمع الأعاجيب عن أسطورة رآها كل الناس إلا نحن.. ثم عاد المخرج يصل الماضى بالحاضر وينتقل إلى بيئات مختلفة شديدة التنوع والثراء، ارتكازا على قرار ويلى وونكا بفتح باب مصنعه المهول لخمسة أطفال فقط من سعداء الحظ ممن سيجدون تذاكر ذهبية داخل غلاف الشيكولاتة.
ومنها يتحول الفيلم ثانية إلى منهج السرد والمونتاج المتوازى بين عدد من الأطراف، ليستعرض الأطفال الأربعة الذين وقع عليهم الاختيار ويمثلون ثقافات بلادهم، وهم عاشق ألعاب الكمبيوتر العنيف جدا مايك تيفى (جوردان فراى) من بلاد الكتلة الشرقية قادما مع والده المسالم أكثر من اللازم، الفتاة المتسلطة القاتلة فيروكا سولت (جوليا ونتر) سليلة قصر باكنجهام مع والدها المسكين (جيمس فوكس)، والفتى الشره جدا الألمانى أوجست (فيليب ويجراتس) مع والدته التى تشبهه بالكربون، ثم الفتاة الأمريكية المخيفة فيوليت (آنا صوفيا روب) بطلة العالم فى مضغ اللبان ولاتتقبل الهزيمة أبدا قادمة مع والدتها الأسوأ منها، وأخيرا كانت التذكرة الخامسة من نصيب شارلى كهدية قدرية فى عيد ميلاده.
لم يكن هذا الترتيب فى العرض لزيادة الإثارة والتشويق فقط، لكن ليوضح رؤية الفيلم التى تلف وتدور بين الجميع ثم تعود إلى شارلى محورها الأساسى. لم يشغل الفيلم بالنا كثيرا باستكشاف هؤلاء الأطفال؛ لأنه كشف عيوبهم من أول لقطة، وفرغنا لمشاهدة مصنع وونكا الرهيب وعقاب الأطفال الأربعة على طبائعهم، وكيف يتدخل عامل المصنع الكائن الصغير أووما لومبا (ديب روى) بالغناء والرقص فى كل المواقف بكلمات المؤلف رولد دال وألحان دانى إلفمان مع موسيقى فرق أخرى، حيث يبرز دور مصممة الملابس جابرييلا بيسوتش ومصمم الديكور بيتر يان ومصمم الرقصات فرانشيسكا جاينس والمشرف على المؤثرات المرئية تشاس جاريت فى كيفية خلق هذا العالم الأسطورى المدهش متماس مع الواقع، وأيضا مع ماضى وونكا وخصامه مع والده طبيب الأسنان الشهير (كريستوفر لى)؛ لأنه كان يمنعه من أكل الشيكولاته..

شعرة بيضاء صغيرة ظهرت فى رأس وونكا يدرك معها أنه ليس لديه وريث لكل مابنى ولا عائلة؛ فأهدى كل ما يملك لشارلى الصغير كهدية مستحقة لهذا الطفل العبقرى العائلى جدا.. (٤٢٧)

"سلم المخاطر/Ladder 49"

الحياة والموت يتعانقان فى قلب عربة المطافىء

يتساءل البعض لماذا يعرض هؤلاء الرجال حياتهم للخطر والموت المؤكد؟!! هل هم لا يحبون الدنيا أم أنهم مجانين؟؟!! يجيبنا الكابتن مايك كنيدى ويؤكد لنا عمليا ونظريا أنهم لا هذا ولا ذاك، لكنهم فى الواقع يحبون حياة غيرهم أكثر من حياتهم، ليس لأنهم مجانين بل لأنهم أبطال..

هذه الحقيقة الغريبة التى تدهش الروح وتحير العقل، فى نفس الوقت هى الأساس الدرامى والمفهوم العميق الذى أقيم عليه بناء الفيلم الأمريكى "سلم المخاطر/Ladder 49" ٢٠٠٤ إخراج جاى أو. راسل. بدأ عرض هذا الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الأول من شهر أكتوبر العام الماضى، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم، ليقبع فى المكانة المتوسطة الدافئة المعلقة بين سماء التفوق وأرض المستوى السيىء، وهذه مشكلة إلى حد ما.. عندما يصادفنا الحظ للعثور على فيلم ممتع ومتميز، تنصب مشكلتنا فى التحليل على محاولة الإلمام بمعظم جوانبه بعدالة لإدراك أسباب المتعة أكثر وأكثر. أما إذا كان الفيلم دون المستوى فهو يحدد نفسه بنفسه، وينصب اهتمامنا بشكل ما على إبعاد أذرع العمل عن أقلامنا، كى لا تغرقنا فى منطقتها السفلى بدافع الغضب أو عدم وجود ما يستحق شرحه. لكن يأتى الفيلم المتوسط المستوى بين هذا وذاك طبقا لتقييمه، ومعه نعثر على نقاط إيجابية بالفعل، لكن المشكلة دائما أنها ليست إيجابية بما يكفى وتنقصها عدة أشياء.. من نفس هذا المنطلق تعاطفنا حقيقة مع الفيلم الأمريكى "سلم المخاطر" أو "الفرقة ٤٩" طبقا للترجمة الحرفية لاسم الفيلم، لكنه تعاطف غير مكتمل لم يصعد بنا على سلالمه درجة أو درجات أعلى من ذلك. صب السيناريست لويس كوليك اهتمامه فى هذا العمل على تعريف مفهوم البطولة من وجهة نظره، وهو ما لا يتأتى إلا بالاشتباك مع تعريف الفاعل أو مفهوم البطل أيضا، وما أكثر أنواعهما ودرجاتهما. ما يهمنا هنا طبقا للخطاب الفكرى فى هذا الفيلم هم أبطال الظل الذين لا يعرفهم أحد ولا يتخيلهم أحد كمثل أعلى يستحق الإشادة والتقليد، إن أهميتهم والحاجة لوجودهم واستدعائهم لا تظهر إلا عند الحاجة الضرورية جدا فى مواجهة لحظة الموت.إما أن يظهر هذا البطل الذى لا تعرفه وينقذ حياتك وربما يحتفظ بحياته أيضا، وإما يفقد حياته مقابل امتداد حياة الآخرين وربما يفقد الجكيع أعمارهم فى سبيل أداء الواجب. هؤلاء الأبطال هم رجال فرقة الإطفاء الأمريكية ٤٩ الذين يستعرض الفيلم حياتهم داخل مكان العمل، مع التركيز على شخصيتين بالتحديد هما جاك موريسون (جواكين فونيكس) ورئيس الفرقة الكابتن مايك كنيدى (جون ترافولتا)، مع الاقتراب إلى حد كبير من حياة موريسون الشخصية مع الشابة الجميلة ليندا (جاسيندا باريت) زوجة موريسون. بينما يوزع الفيلم كيفية التعامل مع بقية أبطال الفرقة ما بين أنماط نقترب منها قليلا، وما بين أنماط بشرية عامة نستشعر العطف معها لا لشخصها؛ وإنما بوصفها جزءً من كل تعرفنا على البعض منه عن قرب وهذا يكفى. لتأكيد منهج الفيلم فى ترسيخ التعاطف مع هؤلاء الأبطال المجهولين لجأ السيناريست مع المخرج إلى البداية من قرب نقطة النهاية ومن ذروة الأحداث مباشرة..

فى لحظة مخيفة بين حافتى الحياة والموت اقتربنا كثيرا من رجل الإطفاء موريسون، وهو راقد على الأرض بين أنقاض هائلة وركام محترق فاقد القدرة على الحركة ويتكلم بصعوبة بالغة، بعدما سقط من أعلى أثناء محاولته إطفاء حريق ضخم بأحد المبانى المرتفعة، ليجد نفسه وحيدا فى قبو مغلق مظلم وقدماه حائرة بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى. أثناء انطراحه أرضا على ظهره مفتوح للعينين بلا حراك تقترب منه كاميرات مدير التصوير جيمس إل. كارتر من أعلى، لتحل محل الركام المعلق الذى يهدده بالموت إذا سقط عليه، ويتباطأ

مونتاج باد سـميث وسـكوت سـميث شـيئا فشـيئا مسـتوعبا هـول اللحظـة، مـع تداخل نغمات موسـيقية حزينـة خائفـة للمؤلـف الموسـيقى وليـام روس، تتقـاطع معها طرقعة لهيب النيـران المحيطـة كأنهـا وحـش لـم يأكـل منـذ سـنوات وينظـف أسنانه الصدئة لالتهام فريسته المرتقبة.. المستوى الثـانى مـن التعامـل الزمنـى جاءنا عن طريق بطل الفـيلم موريسـون الراقـد علـى الأرض فـى انتظـار المعجـزة والوقت يمر ببطء شديد عليه؛ فتوفرت له فرصة مسروقة من الزمن يرجع بهـا فـى رحلة ذهنية فلاش باك، استرجع بهـا أحـداث الماضـى القريـب مـن يـوم انضـمامه للفرقة، وكيفية التعرف على زملائه وأهم الحرائق التى ساهم فى إطفائها، وأيضا أهم الحرائق التى أودت بحياة أو صحة زملائه تحت قيادة الكابتن كنديـدى، وذلـك فى خط متداخل لرحلة تعارفه مع حبيبته ليندا حتى مولد طفلته والاحتفال بأعيـاد ميلادها فى سنواتها الأولى. نتوقف قليلا أمام المنهج المحدد الـذى اتبعـه مخـرج الفـيلم جـاى أو. راسـل طـوال الوقـت، وهـو الـذى قـدم مـن قبـل بعـض الأفـلام المتوسطة نذكر منها "قفزة كلبى/My Dog Skip" إنتاج عام ٢٠٠٠ و"نهايـة الخـط/ End Of The Line" إنتاج عام ١٩٩٨. تركز الخط العـام لهـذا الفـيلم علـى نقطتـين أساسـيتين.. أولا - التنقل بهدوء بـين واقـع وحاضـر موريسـون الراقـد علـى الأرض وبين الترحال عبر الماضى القريب، وهو ما أدى بنـا إلـى النقطـة التاليـة مباشـرة. وفيها انتهج المخرج بشكل مستمر التنقـل أيضـا، لكـن هـذه المـرة بـين المواقـف العنيفة واللحظات الميلودراما الدرامية أثناء عملية إطفاء الحرائق، ولحظات الهدنـة التى تتخلل الحرائق أو ما بينها فى أوقات فراغ هؤلاء الأبطال فى لحظات مـرحهم داخـل أو خـارج مقـر عملهـم ذى الطـابقين وكـل مقـالبهم الصـبيانية مـع بعضـهم البعض. من يواجه الموت فى كل لحظة طبيعى أن يقدر قيمـة الحيـاة حـق قـدرها وينتهز كل همسة للاسـتمتاع بهـا.. بالتبعيـة سـيختلف مفهـوم التعامـل البصـرى الصوتى عبر رحلة التنقل هذه على المستويين.. على حـين تعامـل فريـق العمـل تحت قيادة المخرج مع مشاهد الحريق بالتدرج ما بين لحظـات الترقـب ثـم دخـول الحدث ثم تصاعد الموقف ثم التأزم التـام ثـم انتهـاء الصراع ضـد المـوت أيـا كانـت النتيجة، تأرجحت الموسـيقى بـين الجمـل التـى تسـاند كـل هـذا المنحنـى فـى صعوده وفورانه المفاجىء ثم هبوطه على الجانب الآخر، وانطلقت وسط الصرخات والأصوات الضائعة وضجيج المبـانى المنهـارة ذاتهـا. لهـذا اختلـف تعامـل المونتـاج بعصبية وإحساس بالخطر فى مرحلة التعامل مع الحريق الواحـد أولا، ثـم التعامـل مع كل حريق على حدة قدر خطورته وشدته واستجابة رجال الإطفاء له، وهـو مـا يختلف تماما عن القطعات المرحة الرشيقة فى حالات الهدنـة مـن المـوت وإقبـال الأبطال على الحياة مثلهم مثـل غيـرهم، لكـن يبقـى بيتـر دونـن المشـرف علـى المؤثرات المرئية له الدور المؤثر فى حدوث تأثير مشاهد الحريق.

بقدر تفاعل الممثلين مع أدوارهم بمصداقية ووعى، بقدر ما بقـى الفـيلم فـى موقـع متوسـط مـن النجـاح كمـا ذكرنـا وذلـك لعـدة أسـباب.. أولا - تقليديـة بعـض المشاهد على مستوى الكتابة والتنفيذ. ثانيا - وضـوح فكـرة الفـيلم مـن البدايـة، حتى وصلنا فى النهاية إلى الدوران فى دائرة مغلقة بعض الشـىء. ثالثـا - قولبـة أداء الممثل جواكين فونيكس أحيانا، وكأنه يحفظ رد الفعـل ولا يعبـر عنـه بتلقائيـة على العكس من جون ترافولتا وجاسيندا باريت، بالإضافة إلى ثقل حركتـه بسـبب وزنه الزائد إلى حد ما. رابعا - محدودية الفـيلم فـى رسـم مفاجـأة النهايـة وكسـر

حاجز التوقع، حيث كان يسهل تخمين انتهاء حياة موريسون كبطل من الأبطال من البداية، لهذا قبع الفيلم فى المستوى المتوسط فى أمان وسلام دون زيادة أو نقصان.. (٤٢٨)

"بحب السيما"

بنية سياسية جريئة تخترق أشواك الكوميديا السوداء

أزمة غريبة عجيبة صاحبت ظهور الفيلم المصرى "بحب السيما" إنتاج ٢٠٠٤ للمخرج أسامة فوزى دون سبب واضح، اللهم إن رؤية المؤلف والسيناريست هانى فوزى مع المخرج طرحت فكرة جريئة ومعالجة سينمائية تثير الفكر وتفتح أبواب علامات الاستفهام كثيرة، تحتاج إلى متلق إيجابى يستقبل الفيلم بقنوات منفتحة ويعيد إرساله وإبداعه داخله من جديد. لكن يبدو أن الهجوم السينمائى الكاسح من الأفلام التافهة المهلهلة، التى توهمنا بالضحك لنا ومعنا وهى فى الواقع تضحك علينا أصبحت هى المطلوبة؛ لأنها تثمر تغييب فكريا ذوقيا نفسيا لا مثيل له. أما من يحاول مناقشة قضايا تخصنا فيصدمونه بزرع المتاريس أمامه، ويغرقونه فى اللجان والمشورات والآراء واستنفار الرأى العام الشعبى، وعليها تتحرك الأجهزة المعنية واللامعنية والأساسية والمتفرعة والمنبثقة لتناقش وتحلل وتشاهد وتفحص وتمحص وتفتى فيما لا يخصها أصلا.. كل هذا لأن مجموعة من شباب الفنانين وطرحوا قضية الإرهاب الفكرى والتعصب السياسى والدينى، ولم يوهمونا أن الدنيا وردية خالية من المشاكل، وأن الهروب مثل النعام هو أفضل وسيلة للحياة بجانب الحائط.. هذا لا يعنى مطلقا أن "بحب السيما" لا يخلو من نقاط ضعف مثل أى عمل فنى، لكنه بالفعل فيلم يستحق تقديم رؤية تحليلية له.

ترجع أهمية هذا الفيلم فى طرحه وجهة نظر محددة فى الصراع الدرامى الساخن فى الواقع المصرى، مرتكزا على ترسيخ حالة الإرهاب المسيطرة بتنويعاتها ووجوهها المتعددة فكريا ودينيا وسياسيا واجتماعيا وسيكولوجيا ونفسيا. حدد الفيلم الفترة الزمانية المكانية التى سنتعامل معها حتى النهاية، وأعلننا أننا الآن فى القاهرة ١٩٦٦ قبل حدوث النكسة بعام واحد فقط، وهو ما يحيلنا إلى البعد السياسى الواضح للصراع الدرامى من أقرب طريق. استكمل المخرج أسامة فوزى تفاصيل رسم العالم النفسى لشخصياته وخلق الإطار العام لهذه المرحلة الزمنية المكانية، من خلال سماعنا أخبار عن الرئيس جمال عبد الناصر قبل النكسة والإشارة لإعلانات الأفلام السينمائية المنتجة فى هذا الوقت وهتاف تلاميذ المدارس "تحيا الجمهورية العربية المتحدة". مزج الفيلم فى بنائه الدرامى بين تكنيك الرواى الذى يحكى بمنطق الفلاش باك فى الماضى، وبين تجسيد هذه الأحداث فعليا أمامنا. أى أننا نتوغل داخل أحداث الماضى من خلال صوت وذاكرة الراوى(صوت شريف منير)، الذى يجسد مستقبل بطل الفيلم الطفل الصغير نعيم (يوسف عثمان). بما يعنى أننا سنتلقى كل الأحداث بعينى متحيزة لوجهة نظرها، تحكى بمنطق الراوى الإله العالم بكل شىء حتى لو يكن متواجدا

بنفسه فى الحدث ذاته. كما أعلن الفيلم من البداية عن تركيزه على المجتمع المسيحى فى مصر منتهجا الكوميديا السوداء التى ستلازمنا طوال العمل، من خلال متابعتنا عبر النافذة لمشهد طويل نسبيا لمجموعة من كبار السن تغنى الأناشيد الكنسية بانسجام. بلا سبب واضح ينقلب المشهد الدينى المهيب إلى معركة بالأيدى والمقاعد، وانطلقوا فى فاصل من السباب المتدنى الغاضب بمعنى الكلمة.. بهذا المشهد ألقى لنا الفيلم واحدا من أهم مفاتيحه فى خطابه الفكرى الموجه؛ لأننا سنكتشف فى المشهد التالى أن التعامل بنظرة سطحية مع الدين كواحد من أهم دعائم المجتمع المصرى وخلل التناقض بين الوجه والقناع مرض منتشر يعم الغالبية ولا ينغلق على نماذج بعينها. بهذا المنطق انتظم الفيلم دائرتين متداخلتين من العلاقات الدرامية داخل عائلتين مصريتين مسيحيتين كاستعارة درامية مكثفة للمجتمع ككل، تدوران فى نفس فلك القصور الفكرى الدينى تحت وطأة معاناتهم من القهر السياسى والقمع السلطوى، بدءا من سلطة الأب الذى يحيل بمفهوم الاستعارة الرمزية للسلطة الأعلى مباشرة حتى قمة الهرم الاجتماعى السياسى الحاكم، مع ملاحظة ارتباط دلالات كل الأسماء القادمة بين النعيم والعدل كارتباط شرطى. لكن المفارقة أنه ارتباط وهمى لا يتحقق على كافة المستويات، كأنه لافتة معلقة مبهجة تغرى بالجنة وهى تخفى ورائها الجحيم بعينه. فى عالم الطبقة الشعبية نتعرف على الأسرة الأولى التى تضم الأب عدلى (محمود حميدة) المدرس المتعصب دينيا الذى يطبق مبدأ الإرهاب فى بيته، وهو نفسه يموت فى جلده من عقاب الله دون يفعل أى ذنب.هو دائم البكاء وراء نظارة نظره المتضخمة جدا، يفرغ طاقة الغضب والخوف من داخله وعدم رضاه عن نفسه فى سب كل الناس خاصة كلما تذكر أن جهنم نارها رهيبة ومظلمة جدا. لكى تكتمل مفارقاته المتناقضة نجده يبعثر كل أمواله على أقاربه ليؤكد لنفسه على فطرته المتدينة الطيبة، بينما يقطر على أهل بيته ماليا وعاطفيا ونفسيا. منتهى أمل هذا الأب المتعصب أن يصبح ابنه قسيسا فى المستقبل، مع أن والدته المريضة (نادية رفيق) سمحة معتدلة من داخلها وتختلف عن ابنها تماما. كل هذا يعلى الجبال الفاصلة بين الزوج الديكتاتور ظاهريا العبد فى جوهره، وزوجته الجميلة نعمات (ليلى علوى) ناظرة المدرسة التى نسيت موهبتها فى الرسم منذ زمن طويل، مما دفعها دفعا إلى الارتماء فى أحضان ممدوح (زكى فطين عبد الوهاب) مفتش التربية الفنية والرسام، بعدما يئست من عدل السيد عدلى نهائيا. أما الصغير نعيم فكل ذنبه العظيم مع والده أنه يحب السيما، وأنه يخلع النظارة النظر ولا يلبس ملابس ثقيلة جدا فى الحر؛ لأنها من علامات الحرية المنحرف؛ فاتخذ الابن الناضج مبكرا بفعل المعاناة والقمع الاستمتاع بكل شىء، طالما أنه فى جميع الأحوال سيستقر فى جهنم وبئس القرار. رسخ المخرج الكبت الإنسانى والقمع الديكتاتورى فى بيت الزوجين بصريا من خلال كادرات طارق التلمسانى الخانقة وزواياها المغتربة، والحرص على الفصل بين الزوجين بحواجز أثاث البيت والفراغات المكانية، مع تجسد كآبة البيت الجاثمة بدرجة الإضاءة الشاحبة حتى مرحلة السلويت المتدرج ثم الكامل، وإصرار الكاميرات على التجول بحزن داخل أرجاء البيت فى ظل بطء الإيقاع الشديد لمونتاج خالد مرعى فى دلالة بصرية لموت الحياة داخل هذا البيت. مع الاعتماد أحيانا على إيقاع اللاهث للمشاحنات

الزوجية، لكنها بارقة أمل خاطفة فى العتـاب والإصـلاح سـرعان مـا تنطفـىء. أكـد المخرج على انعدام البصيرة لدى الزوج الذى يضيع على نفسه مباهج الحيـاة بـلا سـبب، عندما ترك الأباجورة بجانبه تشع ضوءا مبهرا فى نفس الوقـت الـذى أظلـم فيه وجه الزوج تماما مع الاحتفاظ ببقايا ضوء صناعى على وجـه الزوجـة، يسـتقى وجوده من فطرتها السمحة الطيبة وحلمها المتواضع جدا لنيل حقها فى السعادة الآدمية. واكتملت تفاصيل هذا العالم المرئى الملىء بالـدلالات الموحيـة بتصـميم ديكور وإكسسوارات صلاح مرعى المتحفيـة الخجولـة ممـا حولهـا، لتتوحـد الحالـة الداخلية والخارجية من خلال أزيـاء ناهـد نصـر التـى يغلـب عليهـا الألـوان الداكنـة والذوق البارد لشخصيات تعيش وتلـبس مـن بـاب أداء الواجـب إلـى أن يفصـل الله بكلمته بينهم.. كما صنعت موسـيقى خالـد شـكرى دلالات سـمعية متنوعـة بـين الجمـل الناعمـة المصـاحبة لأحـلام الصـغار والكبـار، ثـم الانتقـال للجمـل الحزينـة المتوترة كلما تجلت ملامح الكابوس الـواقعى، دون التخلـى عـن تيمـات الأناشـيد الكنسـية المعروفة كإطار ذهنى دينى لا ينفصل عن العـالم البـديل المطـروح. كـل هذا الجـو يختلـف بشـكل مـا عنـدما ننتقـل إلـى دائـرة العلاقـات الدراميـة الثانيـة المتشـابكة فى بيت عائلة نعمات الأصلية، وتضم والدتها (عايدة عبد العزيـز) التـى تأخذ حقها فى الحياة بالصوت العالى واللسـان السـليط حتى مـع زوجهـا الهـادىء الذى يحب الحياة ولا يعترف بقالب العمر الافتراضى. على مستوى الجيل الوسـط بين نعمات وعدلى وبين نعيم نجد الابنـة الصـغرى (منـة شـلبى) شـقيقة نعمـات الصـغرى المغرمـة بحـب جارهـا، الـذى يضـرب التوظيـف التقليـدى لبـرج الكنيسـة المهيب ويستخدمه برج مراقبة غرامى لملاغاة فتاته.. فى هذا البيت نجد الإضاءة أكثر وضوحا وبريقا والكادرات تعلن عن حيويتها مصحوبة بتزايد الإيقـاع دلالـة علـى الحياة، وانتعشـت الجمل الموسـيقية أكثر خاصة مع الحبيبين مع اخـتلاف تعبيـرات الوجوه ولغة الحوار تماما؛ فأصبح جريئا فظا أحيانا يتناسـب مع عقليـة الشخصـيات والبيئة العمرية والاجتماعية والنفسـية. لتأكيد الفيلم أن بيت عدلى نمـوذج مصـغر للمجتمع ككل حرص المخرج على طرح عـدة تنويعـات علـى الديكتاتوريـة والحكـم الإرهابى المتعصب فى الشـارع والمدرسـة، عندما اتهم الناظر عدلى أنه شـيوعى لمجرد رفضه الخضوع لأوامره الظالمة. ثم تجلـت الديكتاتوريـة السياسـة الحاكمـة بوضوح عندما شاهدنا عدلى مدمرا نفسـيا وبـدنيا بعـد احتجـازه غـدرا فـى مكـان سـرى دون سـبب، وعـاد يبكى كالأطفال حتى اكتشـفنا معه ومـع زوجتـه أنـه تبـول على نفسـه من فرط الرعب والإحسـاس بالمهانة، فيما يذكرنا بكل مقومات العصور الوسـطى المظلمة..

بالفعل عمل فنى يستحق التفكير لكن هـذا لا يمنـع وجـود نقـاط خلـل هامـة، تتلخص فى عدم تفسـير الفيلم لماذا أصـبح عـدلى بهـذه الصـورة الغريبـة بخـلاف والدته مثلا، بالتالى نحن نـاقش طـوال الوقـت النتيجـة النهائيـة ولـيس الـدافع أو البنية التحتية وراء كل هذا. كما شـهد العمـل تحـولا لامنطقيـا فـى شخصـية والـد نعمات، عندما انقلب فى فرح ابنته إلـى ثـائر عظـيم بعـد اكتشـافه كـذب خطيـب ابنته فى معلوماته عن نفسـه، بأسـلوب ومـنهج لا يتناسـبان مـع هـدوءه ومرحـه ومنطقه الذهنى النفسـى. وهناك أيضا التحـول اللامنطقـى فـى شخصـية عـدلى من النقيض الإرهابى إلى النقـيض المتسـامح، وهـى لحظـة هامـة كانـت تحتـاج الكثير من الاهتمام والمصداقية. نفس اللامصداقية المتكاملة تنطبـق علـى تحـول

شخصية نعمات بعد موت عـدلى المفـاجىء، لتصـبح صـورة متعصـبة مسـتنسـخة منه دون سـبب، بل أسـوأ لأنها سـتصبح الأم والأب معـا أى اثـنين فـى واحـد.. كمـا ركز الفيلم على المجتمع المسـيحى المصـرى وهمّـش الجانـب المسـلم تمامـا، بالتالى أصبح المجتمع منقوصا فى توجهاتـه ومعتقداتـه شـعبيا. كمـا توقـف الأداء الصوتى لشريف منير على منهج الوتيرة الواحدة الشـارحة أكثر من اللازم لتفاصيل واضحة فعليا، وأغفل الفيلم أى توظيف درامى لشخصيتى شـقيق نعمـات الأصـغر وابنتها الشـابة؛ فجـاءا عبئـا علـى الأحـداث مسـببين زحامـا بصـريا لنـا دون لـزوم. استغرق الفيلم داخل تفاصيل حياتية أكثر من اللازم؛ فترهـل الإيقـاع قلـيلا داخـل المشـهد الواحد وبالتـالى السـياق العـام للمعمـل كلـه. بـرغم تميـز المخـرج فـى توظيف موهبـة الطفـل بطـل الفـيلم، فإنـه تـرك أداء محمـود حميـدة يصـل لدرجـة الافتعال أحيانا، الحقيقة أن المساحات الدرامية المتوفرة كانت تسمح بالاسـتفادة بموهبة ليلى علوى أكثر مما قدمت بكثير.. كالعادة جاء أداء أحمد كمال فى الـدور الطبيب مفتعلا متشـنجا، كما أن لزمته بتحريك الميداليـة باسـتمرار بـدت مدفوعـة بالإكراه ضمن الأحداث. وأخيرا جاءت نهايـة الفـيلم بانـدماج الغروب مـع مـوت الأب ومع النكسـة والتنحـى جيـدا مـن ناحيـة التنفيـذ، لكنهـا كانـت نهايـة متوقعـة مـن البداية..

لماذا إذن كل هذه الضجة المفتعلة التى صاحبت فيلم "بحـب السـيما"؟؟ هـل من باب الدعاية المرتـب لهـا جيـدا علـى الطريقـة الأمريكيـة، أم للتأكيـد علـى أن المشـاكل التافهة والفراغ العقلى والتخلف الفكرى يضيعون وقـت الفـرد؟ فمـا بالنـا بأوقات وأذواق ورؤوس وأرواح الشعوب؟!! (٤٢٩)

أفلام مصرية رديئة

محمد هنيدى يشهر إفلاسه علانية

محمد سعد مازال يهز أردافه بتمكن واقتدار!!

يوما ما كان الجمهور المصـرى يقـف طـوابيرا طويلـة حتـى يحصـل علـى تـذكرة لمشـاهدة فيلم "صعيدى فى الجامعـة الأمريكيـة" بطولـة محمـد هنيـدى، والـذى حقق نجاحا كبيرا رغم كل سلبياته؛ لأن السـاحة السـينمائية المصرية وقتها كانـت فارغة فى هذا الوقت وتستوعب أى وافد جديـد. لكـن بعـد حـوالى ثـلاث سـنوات ذهبت لمشـاهدة فـيلم هنيـدى "همـام فـى أمسـتردام" فـى إحـدى دور العـرض بوسط البلد فى فصل الصيف حفلة الواحدة ظهرا التى تمثـل أكبـر كثافـة للإقبـال؛ فوجدنا أن عدد المشـاهدين حولنا كان تسعة أفراد بالتمام والكمـال بعـدما عـددت نفسـى فى الطريـق.. مؤشـر بسـيط يؤكـد أن سـينما محمـد هنيـدى فـى تراجـع مستمر رغم كل التصريحات الإعلامية البراقة التى يطلقها أصحاب المصالح، ويؤكد أيضا أن ما يطلقون عليه السـينما الكوميدية الشـبابية تتراجـع بشـكل واضـح رغـم كل الحصار المفروض علينا مـن الأفـلام التافهـة الرديئـة التـى تغيِّـب العقـول فـى سياسـة محكمة مدروسـة، تسـتهدف اغتيال عقول وذوق أجيال بأكملها مع سـبق الإصرار والترصد..

نتوقف هنا أمام نموذجين فقط لا غير من أفلام الصيف المصرى من نوعية الكوميديا المزعومة المغلوطة هما "يا انا يا خالتى" من إخراج سعيد حامد والآخر "بوحه" إخراج رامى إمام، يشترك الاثنان فى أنهما إنتاج عام ٢٠٠٥ وأنهما أيضا أسوأ وأسخف من بعضهما البعض..

لا أحد ينكر أن محمد هنيدى استغرق من حياته وقتا طويلا إلى حد ما فى تقديم أدوار صغيرة فى الأفلام السينمائية أو عروض مسارح القطاع الخاص بالتحديد، لكن عندما جاءته الفرصة كما نرى لم يسع إلى التمسك بها بالقدر الكافى.إن السعى فى العمل يتوقف على مدى قدرات كل شخص وكفاءته وأهدافه التى يتطلع إليها، لكن بعدما قدم محمد هنيدى سلسلة من الأفلام السيئة آخرها فيلمه "يا أنا يا خالتى" تأليف أحمد عبد الله ومن إخراج سعيد حامد، أصبح الخط البيانى لمستوى أعماله ينحدر بسرعة واضحة، لدرجة أن فيلمه الأخير افتقد أبسط بديهيات المنطق العقلى وليس السينمائى؛ لأنه لا يوجد مكان ولا رغبة فى الإبداع من الأصل. منذ بدأ هنيدى مشواره وهو يجتهد فى العثور على إفيهات لفظية يضحك بها جمهور مسرح الخاص، حتى وإن كان لا يجتهد فى ابتكارها فقد كان يجتهد فى دفع أموال ليشتريها من أحد طلاب أحد المعاهد الفنية المصرية الذى يعرفه معظم العاملين فى هذا المجال.. لكن يبدو أن حتى هذا المجهود المالى لم يعد يبذل فيه جهدا، لهذا جاء فيلمه خاليا من المنطق ومتخما بكم هائل من الإفيهات المنطوقة المحفوظة التى سمعناها كثيرا من هنيدى نفسه ومن غيره.

حتى لا نشغل أنفسنا كثيرا بقصة الفيلم إذا افترضنا وجود قصة من الأساس، فهى تتلخص كأحداث ومغزى بكل ما فيها من فوق السطور وبين السطور فى كلمتين اثنتين لا ثالث لهما.. المدعو تيمور (محمد هنيدى) الطالب الذى يدرس آلة الكونترباص الضخمة بأكاديمية الفنون يحب زميلته نوال (دنيا سمير غانم) عازفة الأبوا، ويحاول بكل السبل إقناع والدتها (فادية عبد الغنى) التى تؤمن بالدجل وتقع تحت سيطرة الدجال بشندى (لطفى لبيب)، مما يضطر تيمور للتنكر فى زى "الخالة نوسه" الشهيرة بكرامات السحر والشعوذة ليستقطب رضا الوالدة، وكالعادة نرى صديقين لتيمور ووالده (حسن حسنى) متناثرين فى عدة مشاهد دون أن نفهم لوجودهم مبررا. فهم باختصار ليسوا إلا سنيدة من الدرجة العاشرة ينحصر كل دورهم فى إبداء ردود الأفعال المذهولة أو الضاحكة تجاه أفعال البطل، بمنطق أن الضحك بالعدوى لعل وعسى يضحك جهور صالة العرض بالمراسلة مثلما يضحك الآخرون بالإكراه..

الغريب بل والمضحك جدا أن الفيلم حوّل شخصية نوال بقدرة قادر إلى سنيدة صريحة هى الأخرى مع أن كل ما يحدث مفترض أنه من أجلها، لكن لأن بطل الفيلم هو محمد هنيدى الذى لا يجوز أن يظهر بجانبه أى ممثل، ولكى يكون الحصار محكما وقلعة الاحتكار محصنة كما يجب، لابد أن يفرغ الفيلم كل محتوياته الفارغة أصلا من كل شىء ومن كل إنسان.. وفجأة وجدنا الفيلم يتفرغ لمغامرات الخالة نوسه فقط لا غير؛ فانعزلنا عن كل ما سبق فى إطار هذه الحدوتة الضيقة جدا المستهلكة جدا، ودخلنا فى متاهات غريبة مع مغامرات تيمور الذى يتنكر فى شكل سيدة قبيحة منتفخة بشكل كمقزز للغاية، وهى تتعامل مع هذا وذاك الذين لا نعرفهم ولا يهمنا أن نعرفهم. وكأننا أصبحنا نشاهد عدة أفلام قصيرة داخل الفيلم بعنوان "خالتى نوسه"، وكل الأفلام المتداخلة فى الحقيقة ما هم

إلا مجموعـة متدنيـة مـن المشـاهد المفككـة لا تحمـل لقطـة واحـدة خاليـة مـن السلبيات، وظللنا طوال الوقت نبحث عن علامة واحدة لوجود مونتاج نسرين فهيم وتصوير محمد شفيق فلم نجد.. فكيف لهما أن يقـدما أى إبـداع مهمـا كـان وسـط هذا الكم من العبارات السينمائية المبتـورة المهلهلـة، التـى لا تسـتطيع أن تقـف على قدميها لتكوين موقف واحد متكامل يستطيع كتابتـه أى طالـب مبتـدىء فـى معهد السينما؟!!

إذا عدنا إلى أفلام نادية الجندى وتوليفتها الشهيرة المكونة من الاسـتناد إلـى شخصية امرأة مطحونة أو على النقيض تماما شخصـية جبـارة، ثـم الـزج بهـا فـى متاهات المغامرات مـع اسـتغلال مفـاتن الأنوثـة والـرقص بـلا أدنـى مناسـبة، مـع احتلال الشاشـة من الألف إلى ياء الفيلم بلا هدنـة وتحويـل كـل مـن حولهـا إلـى كومبارس رسمى مهما كانت أسماء زملاءها، فقد سار هنيدى على نفس الدرب تماما مع الفارق أنه استعار المفاتن الأنثوية التى لا تخصه، وأضاف كما هـائلا مـن الأغنيات التى لا لزوم لها. الأدهى من ذلك أنه يستخدم هـذه الإضـافات العضـوية وشكله المريب، الذى يؤكد علـى فشـل فـن الماكيـاج بـالفيلم فـى أفعـال مقـززة وإشارات بذيئة بالفعل، مع استخدام طبقة صوتية متضخمة وطريقة نطـق لا تمـت بصلة لا إلى الرجولة ولا إلى الأنوثة معا، اللهم إلا إذا كانوا اخترعـوا جنسـا ثالثـا لا نعرفه.. أخيرا أعلن محمد هنيدى إفلاسه الواضح عندما غنى فـى سـجن النسـاء أغنية من أسوأ وأردأ ما غنى أحد فى الأفلام المصرية منذ نشأتها، وتقول كلماتها على لسان الخالة نوسه إن والدها يريد أن يتزوجها؟!!!!!

من الخالة نوسه إلى السيد "بوحه" تأليف نادر صلاح الدين ومـن إخـراج رامـى إمام يتدهور الأمر من خجل إلى خجل أكثر احمرارا وانحنـاء.. بـلا مقـدمات أو تكـرار نجد أن محمد سعد يواصل مع غيره تقديم أفلام تعتمد على مفهوم مغلـوط تمامـا لفن الكوميديا أو لفن كوميديا الفارص إمـا عـن قصـد أو عـن جهـل. وكـلا الفرضـين مخيف بالفعل..

يسير محمد سعد على نفس الخط السابق تماما بكل مواصفاته، بعـدما يؤكـد مثل هنيدى أنه يمثل شخصيات مصرية فقيـرة مهمشـة مخلصـة تكـافح مـن أجـل لقمة العيش، لكن فاته فى أفلامه "اللمبى" و"اللـى بـالى بالـك" الشـهير باسـم "اللمبى ٢" ثـم "عوكـل" وأخيـرا "بوحـه" أنـه لا علاقـة بـين الغيبوبـة الفنيـة التـى يبتدعها وبين ادعاء قضية الكفـاح أو بـين قضايا المجتمـع مـن قريـب أو مـن بعيـد، والأهم من ذلك أنه لا علاقة لهذه الأفـلام بالشخصـية المصـرية الحقيقيـة البريئـة تماما من هذه التركيبة المتدنية المتخلفة التى يقدمها محمد سـعد فـى أفلامـه، بطريقة نطقها البلهـاء وتصـرفاتها المحايـدة التـى لا تضـحك ولا تبكـى، لكنهـا فـى الواقع تثير الشفقة على أحـوال السـينما المصـرية الواقعـة تحـت ضـغوط شـديدة لأفلام أو شبه أفلام تستهدف محو الهوية الوطنية من قاموس الوجود تماما..

إذا كان محمد هنيدى قد استعار شخصية امرأة فى فيلم "صاحب صاحبه" ثـم مسرحية "آلابندا" التى نقلها بحذافيرها إلى فيلمه "يا انا يا خـالتى"، فسـنجد أن محمد سعد لا يرهق نفسه بهذه الاستعارات التى لا لزوم لها على الإطلاق! فهو فى الحقيقة يتطوع بالرقص وهز الأرداف على هيئته كرجل أفضل من راقصة درجة عاشرة تتوسل إلى الناس كى يشاهدونها بلا جدوى!!!

كالعادة حاولنا التفتيش عن أى خط واحد نسير وراءه فى هذا الفيلم العجيب المزدحم بالأغنيات والرقصات والحوارات التى لم نفهم معظمها، بسبب طريقة نطق الممثل وهذا أفضل كى لا تحترق العصاب أكثر من ذلك، مع ذلك كل ما استخلصناه من هذه الملحمة الغامضة أن المدعو بوحه (محمد سعد) يبحث عن معلم المدبح محروس الضبع (محيى الدين عبد المحسن) كى يسترد أمواله، وبمحض المصادفة البحتة يتقابل مع الشابة الجميلة كوتّه (مى عز الدين) ووالدتها حلويات (لبلبه) ويساندهما بشهامته الفائضة فى صراعهما ضد المعلم فرج (حسن حسنى) اللص الكبير. استمرارا لسلسلة التضحية من أجل الوطن يتفق الضابط (مجدى كامل) مع بوحة أن ينضم إلى عصابة فرج كى يوقع به، لكن حادث مدبر من تخطيط فرج وتنفيذ جاسوسه (منير كرم) يفقد الضابط الذاكرة ويتهم بوحه ظلما فى الجرائم، خاصة أنه لا أحد يعلم سواء فى البوليس المصرى أو الإنتربول أو أصغر دورية عساكر من عساكر الشطرنج بهذه المهمة النبيلة، فكاد بوحه أن يذهب ضحية الواجب الوطنى المهيب..

وكالعادة أيضا حاولنا التفتيش عن موسيقى خالد حماد وكاميرات نزار شاكر ومونتاج معتز الكاتب فلم نجد لهم أثرا، وكأنهم فروا من هذا الفيلم إلى فيلم آخر أكثر احتمالا، ولم نجد سوى ألحان الأغانى للملحن عصام كاريكا الزاعقة جدا المتكررة بمفهوم أغانى الأفراح التى تصم الآذان، كى تنشغل الكفوف بالتصفيق فقط لا غير.. برغم أن هنيدى وسعد أصيبا مثل غيرهما بتخمة النجاح الزائف مضافا إلى التخمة الجسدية الواضحة، فإن حال سعد أسوأ بكثير من هنيدى؛ لأنه لا يسمح ولو لنسمة الهواء بالمرور من الكادر لتقول كلمة مرتجلة حيث لا وجود لسيناريو مكتوب، وغير مسموح معه على الإطلاق لأى فرد كى يتجرأ ويفكر أن يبدى رأيه، والواقعة الشهيرة لطرد محمد سعد مخرج أحد أفلامه خارج البلاتوه عندما وسوس له عقله الماكر بممارسة أقل مهامه معروفة للجميع!!

برغم هذه الديكاتورية الفنية الخانقة التى تكاد تفترسنا، فإن تراجع الجمهور عن الحضور والضحك تنذر ولو ببارقة أمل نرجو أن تحيا ولو بعد زمن طويل. إن براح الحرية ورقى الفن الرفيع لهما حلاوة نرجو ألا نُحرم منهما على يد أدعياء الفن الجهلاء.. (٤٣٠)

"اقتلنى برفق/Kill Me Tender"

منظومة سيكولوجية معقدة وخادعة

على قلة الأفلام الجيدة التى قدمها مهرجان الأسكندرية السينمائى الدولى فى دورته العشرين الذى عقد من الثامن وحتى الرابع عشر من شهر سبتمبر الماضى، هناك بعض الأفلام التى تستلفت النظر بالفعل على قدر عمقها وثرائها وتستحق المناقشة، بعدما نجحت فى فتح وإثارة فضول قنوات الاستقبال، كى تتفاعل معها بتقديم قراءة تحليلية تفصيلية نفتش من خلالها عن مناطق تأويلها المختلفة..

من بين نوعية هذه الأعمال نجد الفيلم الإسبانى "اقتلنى برفق/ Kill Me Tender" ٢٠٠٣، الذى عرض ضمن قسم المسابقة الرسمية واستطاع الفوز بجائزتى أفضل سيناريو للفنان رامون دى إسبانيا وأفضل ممثلة للفنانة الشابة إنجريد رابيو. اخترنا تقديم قراءة تحليلية لهذا الفيلم بالتحديد؛ لأنه فى الحقيقة من النوع المخادع الذى يتظاهر بتقديم تيمة بسيطة، طارحا نماذج عنيفة ضائعة فى المجتمع الإسبانى شاهدناها فى عدة أفلام سابقة من حيث العناوين الرئيسية، كما أن الأفلام التى تناقش قضايا الضياع والعزلة إلى آخره أصبحت تحتل مساحة كبيرة داكنة على خريطة السينما العالمية تماشيا مع ظروف الكرة الأرضية وتعقيداتها المتوالية. لكن الفيلم الإسبانى "اقتلنى برفق" يتميز بمعالجة سينمائية ذكية قائمة على لغة الكوميديا السوداء الصعبة، التى تحتاج إلى قدرة على تقديم المفاهيم الصعبة على لسان الكلمات السهلة، متوارية خلف ابتسامات متعددة الإيحاءات لها العديد من الدلالات والمعانى المخبئة بمهارة دون ادعاء الفلسفة. من أهم ما يميز هذا الفيلم أيضا قدرته على اختيار ممثليه بعناية واضحة بما يتلاءم مع الدور أو الشخصية الدرامية التى يجسدها، بالإضافة إلى الوعى التام للسيناريست والمخرج رامون دى إسبانيا بعدم فرض وجهة نظره على حدث ما أو شخصية ما، لكنه ترك الصراع الدرامى يسير على سجيته تماما واثقا بقدرته على إدارة دفة الأمور دراميا وبصريا كما حدث بالفعل فى هذا الفيلم القاسى.. يأتى هذا الوعى بكافة الشخصيات؛ لأن المخرج صنع لها عالما كاملا لا يمتلىء بأحداث جسام فى حد ذاتها، لكن بتفاصيل صغيرة محسوسة مرئية تشكل منظور البعد الأول حتى البعد الثالث من عالمها النفسى الداخلى المنعكس على عالمها المادى الخارجى. ترجع هذه النظرة الثاقبة لكون السيناريست فى الأصل مؤلفا روائيا ناجحا حتى أن سيناريو هذا الفيلم مأخوذ عن رواية له أيضا، لكن الجديد هنا هو إقدامه على تجربة الإخراج السينمائى لأول مرة.. ذكرنا أن هذا الفيلم يتصف بالقسوة على نفس المتلقى رغم ضحكاته التى يحاول تصديرها هنا وهناك، رغم محاولة المخرج إيهامنا فى البداية أن التركيبة الدرامية لبطلة الفيلم الشابة الجميلة المثيرة ماريبل (إنجريد رابيو) تشبه تركيبة العديد من الشخصيات الدرامية، التى تتعمد تلفظ البذاءات ولا تحترم أحدا ولا تحب أحدا وتسير فى الدنيا وتركلها من أمامها بقدميها الاثنتين بالقوة الجبرية، لا يوقفها شىء ولا تقاومها أى قوى مضادة مهما كانت..

على مدى هذا الفيلم الذى يستغرق زمن عرضه ثمانية وتسعين دقيقة انتظم السيناريست والمخرج دائرة من العلاقات الدرامية المتشابكة المعقدة والمثيرة أيضا، تستمد منبع إثارتها لكون كل واحدة منها حالة نفسية قائمة فى حد ذاتها. لكن تفاعل هذه الأطراف داخل نسيج درامى واحد ساهم فى تزايد دفقات توترها من ناحية، كما لعب دورا توظيفيا هاما فى كشف المناطق الخفية داخل التركيبة الدرامية لكل شخصية على حدة، أو مع الطرف المقترن بها كل حسب دوره فى الصراع الدرامى الدائر من ناحية أخرى. لكن مهما اتسعت هذه الدائرة الدرامية تظل الفتاة الشابة ماريبل هى المحور الرئيسى، الذى يتمركز حوله كافة الأطراف بل وتدور فى فلك عالمها الجذاب الغريب. لهذا اعتمد المخرج فى مشاهد الفيلم الأولى على تسليط الضوء عليها وحدها، لتلعب دور البطولة فى مشاهدها التى تجمعها مع السيد نستور ووالدتها، اللذين يقيمان فى أقرب منطقة ضيقة للطبقة

الأولى من عالمها المحيط.. أما السيد نستور (إميليو جوتيريز كابا) فهو رجل كهل ثرى أرمل مريض رقيق القلب يهوى سماع الموسيقى الكلاسيك على مقعد بعينه فى بيته الهادىء النظيف مثله.برغم محاولة ابنته الشابة وزوجها ملء فراغ حياته،فإن وفاة زوجته ترك عنده احتياجا جنسيا لم يشبعه مواظبته على مشاهدة الأفلام الجنسية. من منطلق هذه المتطلبات الحياتية لرجل يمر بهذه المرحلة العمرية الحرجة، لابد أن تمثل له الشابة الجميلة ماريبل ذات الحيوية الجارفة حلما جميلا يحقق منتهى أمله بسد فراغات وحدته الموحشة على كافة المستويات. بالتالى غض نستور النظر وتناسى كل طاقات خبرته عن كل ماضيها سيىء السمعة وحاضرها الأسوأ، رغم علمه بكل حقيقتها من والدتها التى يعرفها جيدا. وقد لخص لنا الفيلم فى مشهد واحد فقط مدى خطورة هذه الفتاة وهى تحترف البغاء مقابل النقود، دون إبداء أى مشاعر إنسانية ولو بحد أدنى من الآدمية المفترضة عند كل إنسان مهما كان. ثم اكتملت هذه الأركان المتوحشة عند هذه الفتاة الجميلة فى حديثها القصير مع والدتها وهى تخبرها برغبة نستور فى الزواج بها؛ فما كان من ابنتها إلا أن صبت على رأسها كما هائلا من السباب والأفكار الغريبة المتمردة جدا، وهى تعلنها بمنتهى الثبات قرارها السفر إلى مدينة برثلونة لتلحق بشقيقتها أنجيلا (تشوزا بربيرو) التى تحترف العمل فى بيت دعارة. الآن اتضحت الصورةلتوضيح مدى نجاح الفيلم فى تجسيد بدايات أطراف ظل الوحش الكامن داخل ماريبل بالتدريج، وإعلان وجود فواصل هائلة بين عالمها وبين عالمى والداتها وعالم نستور اللذين يشبهان بعضهما البعض فى رغبتهما الحياة بهدوء مثل غالبية البشر. لكن لأن ماريبل تتمرد على هذا الصنف السائد الراكد المستكين من البشر الذين يعيشون قليلا ليموتوا طويلا، وظف المخرج الإكسسوارات البسيطة وقطع الديكور القليلة لتصنع دلالات حسية بصرية تجسد هذه العزلة الشديدة بين سكان العالمين، وكأنهما جزيرتان بعيدتان تماما عن بعضهما البعض ولا أمل فى وجود بحر بينهما يربط بينهما ولو بالنسب البعيد. لهذا كان لابد فى البداية أن تفصل موسيقى ألفونسو دى فيلالونجا وكاميرات مدير التصوير ديفيد أوميدشس بين قوات الأم وقوات الابنة بمنضدة عازلة، فى ظل إضاءة شاحبة متوترة داخل كادر ضيق يجمعهما سويا. نفس الشىء ينطبق على صفوف الرفوف الكثيرة الكامنة فى المتجر الذى يمتلكه السيد نستور، وتؤكد له وجود العديد من الحواجز الهائلة بينه وبينها، لكنه لم يستقبل الرسائل الموحية؛ لأنه لم يكن مهيأ لهذا النوع من التلقى العقلانى على الإطلاق..

بعد عدد قليل جدا من المشاهد نجح السيناريست المخرج فى ترسيخ ملامح الصورة الحقيقية لبطلته الدرامية المحورية ماريبل، بالتالى لم يعد فى حاجة مرة ثانية لا إلى المنضدة ولا إلى الرفوف أو أشباههما لصنع متاريس دلالية محسوسة بين أطراف الصراع المتناحرين. ومهما وقفت الأم وابنتها فى المشهد التالى دون أى ساتر مرئى أو موسيقى، فقد وصلت الحالة الدرامية المتراكمة بنجاح لدى المتلقى بعدما نجح المخرج فى زرعها جيدا من البداية ليظل يحصد ثمرة جهده حتى النهاية. أهم ما يميز هذه التركيبة الدرامية المثيرة لشخصية ماريبل أنها تحمل قنابل تحريضية شبقية جاذبة طاردة قاتلة تمنح الحياة والموت فى نفس الوقت، وقد تجلت مظاهر العنف الرهيب المكبوت داخل هذه الفتاة الشرسة، عندما وجدت التربة الخصبة لاستقبال ثورتها الجامحة والاستمتاع

بتمردها الفتاك الذى يطيح بكل شىء وأى شىء.. طبيعى ألا يمثل نستور أو الأم هذه التربة الصالحة للكشف عن كل أنياب هذا الكائن الهائج، لهذا كان مونتاج خوزيه سلكيدو حائرا عن قصد داخل الإيقاع الداخلى المتناقض تماما بين العالمين فى بداية الفيلم. وكلما حاول مسايرة الشخصية الثائرة فى سرعة الحركة والقطع الحاد يتعثر على أعتاب سلوكيات وفكر شخصيتى نستور والأم متحدين.. لكن مجرد ما خلعت ماريبل نفسها عن هذا العالم الذى لا تنتمى إليه مطلقا؛ لأنه يضيع وقتها وطاقتها فى مناقشات وصراعات لا طائل من ورائها، وجدناها فى مدينة برشلونة الإسبانية تخرج كل ما فى جعبتها على سجيتها تماما.. هناك لم تكن شقيقتها هى سندها الوحيد فى هذه الانفراجة الداخلية لصورتها الحقيقية، حيث وظفها الفيلم الأخت كالمرآة الكربونية التى تطمئن ماريبل أنها ليست المتوحشة الوحيدة فى هذا العالم. لكن هذا التماثل بين الشقيقتين يمنح الهدوء الذاتى بشكل خاص جدا، لكنه فى نفس الوقت يحرم ماريبل من أى منطقة تميز نفسى تتمناها لنفسها تفرغ فيها بركان العنف المحموم المكبوت داخلها. كما أن شقيقتها تذكرها بقصد أو بدون بأسوأ وأقسى مساحات الضعف المنزرعة داخلها؛ لأن الاثنتين تعرضتا فى الماضى لنفس التحرش الجنسى من جانب الأب عديم الضمير، وهذا هو السبب المباشر الذى حوّل هذا الكائن الجميل الوجه إلى كائن قبيح التصرف والأفعال وردود الأفعال بهذا الشكل المتأجج. لهذا كان لابد أن تصب ماريبل جم غضبها على الأم ومن يشبهها مثل نستور أو غيره؛ لأنها تدين من داخلها هذه الأم التى جلبت لها هذا الأب الأسود من داخله، ولم تعد ترى أو تطيق هذا العالم الضعيف المهادن الذى يرتضى بكل الأدوار السلبية فى هذه الدنيا الغادرة.. بمنطق هذه المرآة الكربونية التى ذكرناها لتحليل دور الأخت بالنسبة لماريبل، كان لابد أن يوظفها الفيلم أيضا للتوغل داخل الجانب السيكولوجى المظلم لبطلة الفيلم، ثم يوظفها أيضا كدرجة سلم تصعد عليها بطلة الفيلم لتعيش أزهى أيام حياتها وتكشف عن معظم أوراقها الدرامية المخبأة داخلها.. إن أنجيلا التى تصاحب رجلا يملك شركة كل مهمتها تحصيل الديون ممن اقترضوها لصالح أصحاب النقود، يتبع منهجا معينا فى إجبار موظفيه على ارتداء ملابس وقناع أرانب من باب التميز، وربما من باب التماثل بين خوف الأرنب الطبيعى وخوف مستعير المال الذى يؤخره دون وجه حق، وربما للتأكيد على عدم نجاح أى محاولة لهروب مقترض الأموال مهما حدث؛ لأن رجل الشركة يملك من سرعة الأرانب ما يكفى لمطاردة كل الهاربين مهما وصلوا.. من بين هؤلاء الأرانب المنتشرين وجدنا الشاب المسالم مانولو (ألبرتو سان خوان) يتلقى ضربات متتالية من رجل ضخم وقح لمجرد أنه يطالبه بالدين المتأخر عليه.. المنطق الدرامى سيحيلنا هنا على الفور إلى مدى ملاءمة هذه الحقل الدرامى، الذى يعيشه مانولو لتمارس عليه ماريبل دورا استثنائيا للقيادة، وتفرغ فيه كل طاقتها المدفونة من الفوران العصبى الهستيرى المخيف، خاصة أنه لم يكن يجد من يشجعه على التخلى عن أرنبة الأرانب المنحنية الهامة؛ فانطلقا سويا يحطمان كل شىء وأى شىء، واستيقظت كل الوحوش الغافلة المقيدة داخلهما كما لم يتصور أحد. لهذا انتهج المخرج منهجا بصريا مختلفا تماما داخل مدينة برثلونة أو بمعنى أدق داخل العالم الحقيقى للبطلة على سجيتها، وأطلق الكاميرات وآليات المونتاج والجمل الموسيقية فى كل مكان بسرعة لاهثة تحاول

اللحاق بالبطلين بمزيج من الحدة والعنف والتنقل المفاجىء بين هنـا وهنـاك فـى التصرف أو الكلمة أو نظرة العين، سواء كانا سويا ضد الأعداء أم كانا وحـدهما فـى لحظات لقائهما الخاصة..

تبدأ بوادر المرحلة الثالثة مـن هـذا الفـيلم إذا جـاز التقسـيم لنصـل إلـى حالـة انكسـار المنحنى، التى تزامنت مـع نفـس لحظـة قبـول ماريبـل نصيحة شـقيقتها بالزواج من نستور على أمل ميراثه فـى المسـتقبل القريـب، مـع الاسـتمرار فـى علاقتها بالشاب الكنـز مـانولو الـذى استشـعرت معـه منتهـى نفوذهـا وسـيطرتها بشـكل لـم يسـبق لـه مثيـل، وكأنـه سـجّل تـاريخ ميلادهـا بانقيـاده إلـى نزاوتهـا الطائشـة أيا كانت.. هذه النصيحة التـى نفـذتها الفتـاة بحـذافيرها كانـت التوظيـف الثالث والأخير لهذه الشقيقة التى لعبت فـى الفـيلم دورا دراميـا، بمنطـق التـأثير الفاعل على المستوى القريب والبعيد رغم قلة عدد المشاهد التى ظهرت فيها.. من هنا ارتدت أدوات المخرج من كاميرات وموسيقى ومونتاج إلى سـيرتها الأولـى فى التخبط المقصود، بسبب التصادم غير المتوافق بين عالم ماريبـل ومـانولو مـن ناحية وعالم نستور وابنته وزوجها كوحدة واحدة من ناحية أخرى. ثم وصل انكسـار المنحنى إلى نقطة منخفضة جدا لم يتوقعها أحد ولا حتى ماريبـل نفسـها، التـى تصورت أن وفاة زوجها وميراثها أمواله سيمنحها الفرصة الذهبية لانطلاق كل أنياب الوحش داخلها مـرة واحـدة تفتـرس بهـا مـن تشـاء. فهـى الآن مسـلحة بطاقتهـا الأصـلية والشـباب والإثـارة والحبيـب الـذى يسـتوعبها جيـدا، ويمثـل لهـا البوابـة الرئيسية للتعبير عن غضبها الجامح من هذا العالم، أضف إلى ذلك سـلطة المـال التى لا تقاوم، لكنها لم تحسب حساب نقطة الخـلاف التـى أسـقطت كـل قصـور الرمال وقلاع الميـاه التـى شـيدتها البطلـة فـى خيالهـا الطمـوح جـدا للاسـتمتاع بعـذاب الحيـاة حتـى النهايـة. فقـد تغلبـت رغباتهـا وأحلامهـا علـى قـدرتها علـى اكتشاف الواقع وفاتها، رغم ذكائها الشـديد الفـارق الجـوهرى الأصيل بـين دوافـع عنفها الكامن ودوافع عنف مـانولو المختلفـة تمامـا.. إذا كانـت ماريبـل تعاقـب كـل الدنيا وتعاقب نفسـها على طفولتها التى أهدرت وبراءتها التـى انتهكـت وأحلامهـا التى انفضت بكارتها، وعلى جمالها الذى جاء وبالا عليها وأنوثتها الداخلية الفياضة التى دمرتها منذ أصبحت مطمعا للجميع، وعلى حريتها التى انقلبت لقوى قمعيـة تجاهها، فقد كان مانولو أرنبا صغيرا يعبر عن عنفه من فرط خوفه مـن الـدنيا وشـر العالم، الذى لا يعترف بضعف الأرانـب خاصـة إذا كانـت وحيـدة بـلا عقـل مفكـر ولا خطط طموحة ولا قائـد جـرىء ولاقبطـان مغـامر متهـور.. فـى مرحلـة مـا اسـتخدم الشاب سلاح الجنس والقوة الجسـدية والبدنيـة لمعاقبـة أعدائـه بالضـرب المبـرح انتقاما منهم على قدر أفعالهم فقط لا غير، أى أن العنف ليس طبعا أصيلا داخلـه. وعندما جاءته الفرصة استبدل سلاح الجسد بسلاح المال الذى ورثته ماريبل عـن نستور؛ فتصالح إلى حد كبير مع نفسه واسترد توازنـه السـوى، خاصـة أنـه تعلـم الدرس من والدته محترفة الدعارة التـى وجـدوا جسـدها ملقـى كمـا مهمـلا فـى الشوارع دون أن يعره أحد أى اهتمام مثل كـوم القمامـة الضـال.. وإذا بكـل أحـلام ماريبل تنهد من أعلى نقطة وفى ذروة توهجها، لتجد مانولو أصبح نسـخة كربونيـة ترديدية من نستور الذى تخلصـت منـه بعـد طـول انتظـار، لدرجـة أن مـانولو أصبح يستمع إلـى نفـس نـوع الموسـيقى ويجلـس فـى نفـس المقعـد ويواظـب علـى ممارسـة نفس طقوس نستور وكأنه مانولو نسـتور أو نسـتور مـانولو؛ فضـاقت بهـا

الدائرة واختنقت داخلها وأصبح حصار الماضى والحاضر والمستقبل يغتالها من كل جانب، وهى التى لا تعتاد على الحياة التقليدية التى تأمن للمستقبل وتؤمن بالبشر. وهى أبدا لا تأمن للمستقبل ولا تؤمن بالبشر لعدم قدرتها على التعامل مع خبراتها السيئة فى الماضى، التى علّمت داخلها جرحا هائلا متجددا لم ولن يندمل أبدا.. من هنا عاد الصراع يحتدم على أشده بين الشخصيات، وانتهج المخرج منهج تخبط الكاميرات والمونتاج والموسيقى عن قصد بين هذين العالمين المتخاصمين تماما، لكن بقدر كبير من الغضب المتزايد بقدر حزن ماريبل على سقوط حلمها من فوق القمة فى ذروة نشوتها وعودتها وحيدة مرة أخرى، حتى امتد الخصام البصرى الدلالى لتصميم ملابس جوزيف ماساج الذى حافظ على توحش ملابس البطلة وإثارتها وشبقها الجنسى الكاذب. كما احتدم الصراع الحار بين نسخة البطل الحالية المرتدية القناع العقلى والوجدانى لنستور، وملابسه التى اتسمت بالوقار الشديد والاتزان الداخلى فى التصميم والألوان والتناسق والبساطة، المحملة بهدوء الثراء التى لا تحمل هم الغد الفقير.. دون قصد اجتمعت كل أطراف العلاقات الفاعلة داخل الدائرة الدرامية لتقتل ماريبل معنويا دون رفق وتطردها من عالمها، بالتالى لم تجد هى سوى العودة إلى مرساها الوحيد الذى تستند إليه وتحتمى به من كل العواصف القمعية. هذا المرسى الذى يفهمها ويستوعبها كما هى ولا تجده إلا فى مرآتها عند شقيقتها فى بيت الدعارة الذى تعمل به، لتمارس سلطتها الذاتية واستقلالها الداخلى وهياجها الدائم من وجهة نظرها. فهى لا تعرف شيئا اسمه الحب وتحتقر مفهوم العائلة، ولا تؤمن إلا بنفسها وعقلها ودوافعها ومبرراتها وأنوثتها المهزومة فقط لا غير..(٤٣١)

"سارق الحياة/Taking Lives"

دراما نفسية تركت الملعب لمغامرات الآكشن التقليدية

تعتبر تيمة الدراما النفسية من أجمل وأمتع القضايا التى تثار فى الأعمال السينمائية، لما تتطلبه من بناء فنى خاص جدا وشخصيات مثيرة وتركيبات درامية متقلبة وتوترات وإثارة وفضول بلا نهاية. لكن كل هذه المتعة لا تتوافر بالنوايا فقط؛ إنما بالتماسك الفنى على مستوى البناء والنسيج الدرامى والرؤية البصرية والمنهج التشكيلى المطروح.

عندما يأتى ذكر تيمة القاتل المريض نفسيا يتذكر عشاق السينما على الفور الفيلم الأمريكى الشهير "سيكو /Phsyco" إخراج ألفريد هتشكوك، كواحد من أفضل وأمتع وأقوى نماذج أفلام الدراما النفسية فى كلاسيكيات السينما العالمية. إذا توقفنا أمام الفيلم الأمريكى "سارق الحياة/Taking Lives" ٢٠٠٤ إخراج دى. جى كاروسو، فسنجده يتمتع ببنية درامية جيدة، لكن المشكلة أنه ينقصه الكثير ليصبح فيلما ممتعا.. بدأ عرض هذا الفيلم فى التاسع عشر من شهر مارس الماضى، وقد حقق فى متوسط تقديرات النقاد بالخارج نجمتين ونصف فقط لا غير.. تعتمد هذه الدراما السيكولوجية فى أساسها على حدث

واحد فقط متكرر بنمطية، وهو وقوع عدة جرائم قتل وحشية بمدينة مونتريال بكندا احتار معها رجال البوليس، حيث توصلوا فقط أن القاتل مريض نفسيا؛ لأنه يستمتع بتعذيب وتشويه جثث ضحاياه بعد قتلها بشكل مقزز. من هذا المنطلق بدأ سيناريو جون بوكنكامب المأخوذ عن رواية المؤلف مايكل باى فى غزل مستقبل الأحداث القادمة، منتهجا خطا صريحا بالابتعاد تماما عن الضحايا ذاتها أو أسرهم، وعزلنا عن أى علاقة بهم مع أو ضد حتى النهاية. إن كل ما يمثلونه لنا مجرد أنماط بشرية راحت غدرا بسبب مرض نفسى خطير لشخص ما، ويفسح هذا التوظيف المقبول لنقطة الانطلاق الدرامية الطريق للمواجهة الحاسمة المثيرة التى ستتركز فقط بين القاتل وبين عميلة المباحث الفيدرالية المحترفة إليانا سكوت (أنجيلينا جولى) المتخصصة فى جرائم القتل، وهى التى استدعاها زميلها كوانتيكو (تشيكى كاريو) لمساعدة ضابطين كنديين باكيت (أوليفر مارتينيز) ودوفال (جين هيوج أنجلاد)، اللذين لا يقبلان مساعدة شخص غريب خاصة ضابطة أمريكية.. فى إطار البحث عن هذا القاتل الذى تتساقط ضحاياه يوما بعد يوم وأثار الذعر بين الجميع، تلتقى إليانا بالشاب الوسيم جيمس كوستا (إيثان هوك) مالك المعرض الفنى الذى يوظفه الفيلم للاتجاه بالصراع الدرامى فى اتجاه مخالف للمتوقع.. أقام السيناريو بنائه الدرامى وطرح المخرج رؤيته على أساس عدم التركيز الأحادى الجانب على شخصية البطل الخفى فقط على مستوى التحليل النفسى أو على مستوى مغامرات الآكشن والمطاردات المنتظرة. لكن المفاجأة أن الشاب صاحب المعرض أو القاتل المحترف كما سيتضح فيما بعد، استطاع دون أن يقصد خيرا بالمرة إزالة سد نفسى منيع داخل الفتاة الأمريكية الذكية جدا، التى يبدو أنها تبتعد عن عالم الرجال بقصد واضح. وقد اتضح فيما بعد أنه ليس ابتعادا بقدر ما هو هروب مؤثر ودائم؛ حتى لا تعطى هذه السيدة أنوثتها للإفراج عن نفسها بأى شكل من الأشكال.. فهى تخاف أن تكون هى نفسها وتتحول لكائن عادى يتقلّب بين القوة والضعف، لهذا كانت تغلق الباب بكل أقفاله فى وجه أى رجل متسلحة ومتخفية وراء جديتها الصارمة وطبيعة عملها والشدة المصاحبة لها والمتوقعة فى معاملة المجرمين القتلة، وتشكيلات ملابسها الرسمية أو التى تستخدمها لتطمس كل معالم جسدها وتمحى وجودها من الحياة بكل ما تملك من قوة. هكذا نقل الفيلم الملعب الدرامى بعيدا تماما عن المتوقع، حيث انتهج المخرج لعبة المونتاج المتوازى والمتداخل بين هذا الصراع النفسى الداخلى الدائر بين البطلة وذاتها وبين إليانا وبين حبيبها جيمس كوستا من ناحية أخرى، وهى لا تعرف أنه الطرف الثانى الحقيقى فى لعبة القط والفأر التى تلعبها هى مع هذا القاتل المجهول، الذى ألهاها عن عملها وملاحظاتها التى كان من الممكن أن ترشدها إليه بمنتهى البساطة،لكنها مرآة الحب العمياء كالعادة.. كل هذا المنهج من التوتر المتوالى داخل أعماق هذا الفيلم لم يصحبه مع الأسف بناء قوى للكثير من المشاهد؛ فجاءت مختلة الميزان الدرامى قوية مرة ضعيفة مرة ففقد الفيلم معها بعض جاذبيته، وهدأ فضول المتلقى تدريجيا وانطفأ بعض الشىء أحيانا. أما على مستوى المنهج البصرى فقد حبس المخرج دى. جى كاروسو نفسه وفريق عمله المكون من مدير التصوير أمير موكرى والمؤلف الموسيقى فيليب جلاس ومونتاج آن فى. كواتيس فى دائرة التكنيك المستهلك، لكنه الاستهلاك المعتاد فى أفلام الآكشن أكثر من الجانب الدرامى

النفســى رغـم أنـه الأسـاس القـوى والأكثـر إمتاعـا كمـا يفتـرض.. لهـذا وجـدنا المشـاهد عادية والكاميرات إما ثابتة وإما متحركة إلى الجانب أو الأمام فى اتجاهات محفوظة مثل قواعد لعبة الشطرنج الصارمة، ولم تستوقفنا جملا موسيقية بعينيها تلتصق بآذاننا ونستطيع تحليلها، حيث لم تزد عن مجرد مصاحبات ومؤثرات مجتهدة دون درجة الإبداع والخلق الفنى المتميز. أفلام الدراما النفسية بصفة خاصة لها منهجها الخاص جدا فى قيادة وتوظيف المخرج لفريق عمله، ولو تحققت جيدا وأفرج فنانوها عن مواهبهم لتولدت متعة فنية ما بعدها متعة خاصة لعشاق هذه النوعية من الأفلام الصعبة، وشبع النقاد فيها تحليلا للزوايا والإضاءة وأساليب قطع المونتاج وتوقيتاته والمنهج التمثيلى للفنانين فى الأفعال وردود الأفعال إلى آخر هذه العناصر التى يبحث عنها كل محبى السينما بشوق كبير.. مع ذلك فقد كان لأداء أنجيلينا جولى بالتحديد الفضل الكبير فى صمود المتلقى بمقعده حتى النهاية؛ لأن عبء الدراما النفسية وقع عليها أكثر بكثير من القاتل المحترف ذاته، الذى لم يتعمق الفيلم فى تحليل وتتبع تركيبة شخصيته الدرامية كما توقعنا، خاصة أن أداء إيثان هوك جاء هو الآخر تقليديا من باب أداء الواجب مقابل الأجر وانتهى الأمر.. لهذا تحملت أنجيلينا كافة المشاهد الصعبة؛ لأنها مفتاح الصراع الداخلى فى الفيلم، والحق أنها أدت مشاهد صامتة جميلة فى كيفية التحكم فى تعبيرات عينيها وعضلات وجهها. كما أنها لم تفرط فى استعراض رشاقتها الجسدية رغم توفرها وطبيعة دورها كضابطة محترفة؛ لأنها كانت على وعى تام بأن عقدتها الداخلية وأنوثتها المكتومة تكلبش جسدها بكل قوة، ولا تسمح له بالحركة والتعبير عن ذاته على حريته أبدا وإلا أفلت منها إلى الأبد، وهى لا تسمح لأحد مهما كان أن يسرق حياتها منها أبدا حتى لو كان القاتل الذى فك طلاسم أنوثتها بعد غياب طويل.. (٤٣٢)

"صالة الوصول/The Terminal"
و"قتلة لكن ظرفاء/The Ladykillers"
توم هانكس ممثل بدرجة موهوب فوق العادة

عندما تقودنا المصادفة البحتة إلى ظهور أكثر من عمل سينمائى فى السوق المصرى يمكن الربط بينهما، نجدها فرصة متميزة لتقديم قراءة تحليلية اعتمادا على باب المقارنة والبحث وراء مناطق الاتفاق والاختلاف، بمنطق تشابه الأفكار وتعدد الرؤى والمعالجة بين هنا وهناك.. كما ننتهز هذه الفرصة أيضا للتمرد السلمى على كتابة مقال نقدى يتناول فيلما واحدا فقط لا غير، رغم ما به من مميزات التعمق فى أركان هذا العمل وفك شفراته ليزداد الفن متعة على متعة..

من حسن الحظ ظهور فيلمين أمريكيين فى السوق المصرى يربط بينهما ثلاثة عناصر جوهرية للغاية.. الفيلم الأول هو الفيلم الأمريكى الكوميدى "قتلة لكن ظرفاء/The Ladykillers" ٢٠٠٤ إخراج الشقيقين الأمريكيين إيثان كوين وجويل كوين، فى أول تعاون بينهما فى مجال الإخراج بعدما قدما سويا سلسلة طويلة

من التعاون فى مجالى كتابة السيناريو والإنتاج. أما الفيلم الثانى فهو الفيلم الأمريكى "صالة الوصول/The Terminal" ٢٠٠٤ إخراج ستيفن سبيلبرج. وسنعقد هنا مقارنة بين هذين الفيلمين على المستوى الدرامى والخطاب الفكرى والتكنيك البصرى، من منطلق تناول كل منهما لتيمة الانتظار وقضية الوطن، وبالمصادفة البحتة أيضا سنجد أن الممثل الأمريكى الموهوب توم هانكس هو الذى لعب بطولة الفيلمين، مما سيمنحنا فرصة جميلة لتحليل منهجه التمثيلى هنا وهناك رغم الاختلاف الكبير بين لغة العملين السينمائيين. الحقيقة أن الممثل توم هانكس يعرض له أيضا فى السوق المصرى الفيلم الأمريكى "قطار الشمال/Polar Express"، لكننا فضلنا ألا نضمه إلى هذين الفيلمين لاختلاف تجربته السينمائية تماما عنهما، وأيضا لضمان توفير أكبر قدر من التركيز وتحقيق الهدف المنشود من عقد المقارنة بين عملين مختلفين.

نبدأ بالفيلم الأمريكى الكوميدى "قتلة لكن ظرفاء/The Ladykillers" ٢٠٠٤ إخراج الشقيقين الأمريكيين إيثان كوين وجويل كوين، علما بأن الترجمة الحرفية لاسم هذا الفيلم هى "قتلة السيدة". وعندما نعرف أن المحور الدرامى للعمل يقوم على اجتماع عصابة ما فى مواجهة سيدة وحيدة إلى آخر هذه التفاصيل، سندرك أن الترجمة الحرفية هى الأقرب تماما لتأخذ بيدنا إلى قلب العمل من أقرب نقطة. قبل أن تسرقنا السطور لابد أن نشير فى البداية إلى الأصول المأخوذ عنها هذا الفيلم، من باب التوثيق وتتبع تاريخ الفيلم إذا كان له تاريخ وأصول، كما أن هذه المعلومات ستمثل ركنا أساسيا فى تقديم القراءة التحليلية لهذا العمل. فهذا الفيلم الأمريكى هو فى الأصل إعادة صريحة لفيلم بريطانى كوميدى يحمل نفس الاسم إنتاج عام ١٩٥٥ سيناريو وليم روز ومن إخراج ألكسندر ماكندريك، وقد لعب بطولته أليك جينيس وسيسيل باركر وكيتى جونسون، حيث حقق هذا الفيلم درجة نجاح راقية وحصل على أربع نجوم ونصف فى متوسط تقديرات النقاد العالمية. نال هذا الفيلم جوائز أفضل ممثلة لكيتى جونسون وأفضل فيلم وأفضل سيناريو من جوائز الأكاديمية البريطانية عام ١٩٥٥، كما رشح روز أيضا لجائزة أوسكار أفضل سيناريو عام ١٩٥٦. هذا فيما يخص عملية الإعادة الصريحة. أما فيما يتعلق بالأفلام التى تتبنى نفس الخطوط الدرامية فى اتحاد مجموعة من اللصوص على سرقة كبرى، سنجد العديد من الأفلام الهامة التى ترتبط بالفيلمين القديم والحديث ظهرت قبله وبعده، من بينها الفيلم البريطانى الكوميدى "عطر تل الغوغاء/The Lavender Hill Mob" ١٩٥١ إخراج تشارلز كريشتون، وقد حصل هو الآخر على أربع نجوم ونال جائزة الأكاديمية البريطانية لأفضل فيلم وجائزة أفضل سيناريو من المجلس القومى الأمريكى للسينما. وفى إطار جوائز الأوسكار حصل على جائزة أفضل قصة وسيناريو ورشح لجائزة أفضل ممثل لأليك جينيس، بينما رشح لجائزة أفضل مخرج من رابطة المخرجين بالولايات المتحدة الأمريكية. وهناك أيضا أطياف متشابهة مع الفيلم الأمريكى "سبعة لصوص/Seven Thieves" إنتاج ١٩٦٠ إخراج هنرى هاثاواى، والذى لعب بطولته إدوارد جى. روبنسون ورود شتايجر وجوان كولينز. كما سنلاحظ أيضا وجود مناطق تشابه واضحة فى نطاق البنية الدرامية الأساسية بين الفيلم البريطانى الأصلى والفيلم المصرى "لصوص لكن ظرفاء" إنتاج عام ١٩٦٩ إخراج إبراهيم لطفى، ولعب بطولته أحمد مظهر وعادل إمام والفنانة الكبيرة الراحلة مارى منيب.

وقد نسب القصة والسيناريو والحوار إلى فاروق الشـهاوى وإبراهيم لطفى فى الفيلم المصرى، لكن فيما يبدو أن التمصير قد لعب دورا كبيرا فى نقل أحداث الفيلم البريطانى من استغلال نفس منزل السـيدة لسـرقة المكان الثرى القابع بجوارها، وتم نقله فى الفيلم المصرى إلى شـقة الجيران المجاورة. مع تقليص عدد العصابة الكبيرفى الفيلم الأجنبى الفيلم القديم والحديث إلى عدد فردين فقط فى الفيلم المصرى، إلى آخر الأحداث التى يحفظها محبو السينما المصرية عن ظهر قلب.. أما الفيلم الحديث إنتاج عام ٢٠٠٤ الذى لعب بطولته توم هانكس فظهر أقل فى مستواه من الفيلم الأصلى المأخوذ عنه، حيث تعلق بأطراف أصابعه على بوابة النجاح المتوسط وحقق نجمتين ونصف فى متوسط تقديرات العالمية، لكن هذا لا يمنع أبدا من الإشادة بالمستوى الرفيع الذى أداه الممثل الموهوب توم هانكس. مع ذلك عرض هذا الفيلم ضمن المسـابقة الرسـمية لمهرجان كان السينمائى الدولى عام ٢٠٠٤، ونالت عنه الممثلة السمراء المخضرمة إيرما بى. هول جائزة لجنة التحكيم الخاصة والتى تستحقها عن جدارة، لبراعتها وقوتها فى تجسيد دورها وقدرتها الفائقة على التعامل مع المشاهد بتلقائية، بما يتناسب مع طاقتها الروحية الهائلة وحسـها الكوميدى الطبيعى، وإمكاناتها الجسـدية الموظفة جيدا رغم ثقل وزنها وصعوبة حركة قدميها بسلاسـة تامة. والغريب ألا يحقق هذا الفيلم نجاحا كبيرا رغم جودة المصدر الأصلى، مع أن مخرجيه هما الشقيقان إيثان كوين وجويل كوين اللذان طالما تعاونا فى إنتاج وكتابة سـيناريو أفلام ناجحة بشـكل كبير. من بينهما على سـبيل المثال فقط وليس الحصر "فارجو/Fargo" ١٩٩٦ و"طريق الهروب/?O Brother, Where Art Thou" ٢٠٠٠، وهو الذى عرض فى السوق المصرى تحت اسـم "طريق الهروب" ونجح نجاحا كبيرا، وأيضا فيلم "الرجل الذى لم يكن هناك/The Man Who Wasn't There" إنتاج عام ٢٠٠١، وغيرهم الكثير من الأفلام المتميزة بالفعل التى حققت بصمة تحمل نكهتهما ورؤيتهما التى تمتع المتلقى على كافة المسـتويات. وقام جويل بإخراج بعض الأفلام التى كتبها وشارك فى إنتاجها مع شقيقه، لكن هذا الفيلم "قتلة السيدة" أو "قتلة لكن ظرفاء"هو الفيلم الأول الذى يتعاون الشـقيقان فى إخراجه معا، بالإضافة إلى توليهما مهمة كتابة السيناريو والإنتاج أيضا.

يوما ما فتحت السيدة السمراء صاحبة المنزل مارفا مونسون (إيرما بى. هول) بابها للبروفيسـور جولدثويت هيجنسـون دور (توم هانكس)، الذى جاء إليها ليستأجر غرفة من بيتها طبقا لإعلانها. كان السيد الوقور صريحا معها من البداية وهى المعروفة بصراحتها الهائلة التى لا تعبأ بأى منصب أو محاذير، واستأذنها أنه سيستغل البدروم المنعزل وحده القابع فى الطابق السـفلى ليجرى بروفات مع فرقته الموسـيقية،المكونة من الشـاب الأسـمر جوين ماسـكام (مارلون وايانز) وخبير النفخيرات جارث بانكيك (جى. كى. سـيمونز) والمدعو الجنرال الآسـيوى الأصل (تزى ما) ولاعب البيسبول القوى الخالى من العقل لامب هادسـون (ريان هارست)، على موسيقى العصور الوسطى التى يتقنونها ويعشقونها إلى الأبد. تمثل هذه الأحداث الطبقة الأولى المزيفة من فوق السطح، أو بمعنى أدق من أوراق المؤامرة الكبرى التى خططها أفراد هذه العصابة الجهنمية، لاسـتغلال بدروم منزل السيدة العجوز مونسون لحفر نفق يؤدى إلى الكازينو المجاور وسرقة أمواله الهائلة. منح كاتبا السيناريو والمخرجان إيثان كوين وجويل كوين حق التميز

الأول للمتلقى، عندما منحاه مفتاح المفارقة الدرامية الكوميدية التى أعلت من قيمته بإعطاءه حق معرفة هذا السر طوال الوقت مثل أفراد العصابة تماما بوصفهم الفاعل، مع الإبقاء على السيدة العجوز كطرف وحيد مخدوع طوال الوقت،وهو ما وضع المتلقى فى مأزق لطيف.. على المستوى الأول سنجده من داخله يشعر بقيمة رفيعة؛ لأن أصحاب الفيلم خصوه وحده بهذا السر العظيم الذى أخفوه على صديقتهم بطلة الفيلم، كما أنه يستمتع كثيرا بالمفارقات الكوميدية والمغامرات العديدة القصيرة المدى والضحكات الناجمة من كوميديا الشخصية وكوميديا الأخطاء والمواقف المحرجة التى لا حصر لها ولا عدد. بالتالى يستمتع المتلقى بمتابعة هذه السلسلة من المطاردات المنزلية السلمية قبل أن يتطور الفيلم فى النهاية لمقتل أفراد العصابة واحدا وراء الآخر بشكل قدرى بحت، لكنه فى نفس الوقت يريد معرفة كيف ومتى وأين ستستيقظ هذه السيدة الطيبة جدا القوية الوفية لزوجها الراحل، والمواظبة على زيارة الكنيسة دون أن تخطىء يوما. وهو ما يجذبنا إلى تساؤل حيوى للغاية سيفصل فى مفهوم الخطاب الفكرى المطروح من وراء هذا الفيلم: ماذا ستفعل هذه السيدة إذا ما اكتشفت أوراق المؤامرة التى يدبرها هؤلاء من وراء ظهرها البرىء؟؟ هل ستنجز العصابة مهمتها بمنتهى النجاح دون افتضاح أمرهم، أم سيمد القدر حباله ليشد بصر هذه السيدة تجاه ما يحدث فى بيتها؟ وهل من الممكن أن تتخلى العجوز المتدينة عن مبادئها، وتحدث خللا قاسيا فى مفاهيمها التى عاشت عليها طوال عمرها عاطفيا وأخلاقيا ودينيا أمام إغراء المال، أما أنها ستصمد أمام هذا الاختبار العظيم الذى يباغتها فى شيخوختها وتنتصر على أطماع نفسها وأطماع هذه العصابة، خاصة عندما هددها البروفيسور بعد انكشاف أمرهم بأخذ نصيبها من المال مقابل عدم الإبلاغ عنهم وإلا سيضطرون لقتلها؟ من هنا ندرك أننا نتعامل مع تيمة الانتظار من أكثر من جهة تسير كلها متوازية فى نفس الوقت،أى تيمة انتظار المتلقى لما ستسفر عنه نتيجة هذا الصراع الدرامى الكوميدى، وهو ما يعنى نجاح مخرجى الفيلم فى زرع بذور التوتر والفضول فى جذور هذا العمل. وهناك أيضا تيمة انتظار العصابة لنتيجة حفر هذا النفق، ثم انتظارهم موقف هذه السيدة من اكتشاف العملية كلها، ثم انتظار موقفها من الحياة بعد عرض المساومة التى طرحوها عليها، وأخيرا انتظار نتيجة محاولة كل منهم قتلها للتخلص منها نهائيا والانفراد بالغنيمة بعد رفضها إغراء المال والتمسك بمبادىء الشرف. وفى النهاية نعود إلى انتظار المتلقى مرة أخرى نتيجة محاولات القتل الدامية، التى لم تتدخل فيها السيدة ولم تعرف عنها شيئا من قريب أو بعيد، لكنه القدر الذى شملها بحمايته دون أن تدرى مكافأة لقيمها العليا ونجاحها فى هذا الاختبار الخطير. تدلنا نتائج هذه السلسلة الطويلة من حلقات الانتظار المتواصلة على مفهوم قضية الوطن من أقصر طريق.. بعيدا عن المفهوم التقليدى للوطن من جدران وأسماء عواصم ومدن وبلدان، سنجد أن المفهوم الأعمق للوطن هو المكان الذى يستشعر فيه الإنسان بالأمان، وهذا لا يتحقق إلا إذا عثر على نفسه التى يفتش عنها لينشد التكامل والتصالح الداخلى. الاختلاف التام والمتناقض حول مفهوم الوطن من هذا المنظور بين أفراد العصابة وهذه السيدة، هو السبب الرئيسى فى اختلاف مفهوم الصراع بين الطرفين كل فى جانبه قبل الالتقاء فى نقطة تماس واحدة. منذ البداية وحتى رفض السيدة إغواء

المال والاستجابة لفتنة الشياطين، يتضح أن وطن هذه العصابة هو المال الذى يشعرون فيه ومعه فقط بوجودهم المتكامل، رغم أنها جماد يطير فى الهواء من صنع الإنسان ذاته. أما وطن هذه السيدة فقد مزج بين الحدود الدنيوية والدينية، ومنذ البداية حرص الفيلم على ترسيخ التركيبة الدرامية لشخصية هذه السيدة العجوز، بدمجها متع الدنيا والدين وهو الوطن الأعلى والأرقى الذى تشعر فيه بصفاءها واكتمالها وسموها، هكذا يختلف أيضا مفهوم السعادة من إنسان إلى آخر. وقد نجح المخرجان بالتعاون مع فريق عملهما المكون من مدير التصوير روجر ديكنز والمؤلف الموسيقى كارتر بورويل والمونتير رودريك جاينز، فى صنع توليفة كوميدية تعتمد على سرعة الإيقاع والاختلاف بين بناء شخصيات العصابة، مع القدرة على استيعاب هذا العدد من الشخصيات مجتمعين فى كثير من الأحيان، والخروج من مأزق الحبس داخل موقع التصوير بالبدروم فى الكثير من المشاهد دون ملل، ومع اجتهاد طاقم الممثلين أفراد العصابة، لكن يبدو أن الاهتمام برسم ودراسة شخصياتهم على الورق أولا كانت فى حاجة إلى جهد أكبر، وهو ما انعكس على قيمة الكوميديا التى تنطلق من مشاهدهم؛ فبدت محدودة ضيقة بناء على ضيق مفهوم السيناريو والإخراج فى حد ذاته. وسنترك تحليل أداء توم هانكس مع الفيلم التالى لنعقد مقارنة فى مكانها مباشرة بين أدائه هنا وهناك..

الآن جاء دور الفيلم الأمريكى "صالة الوصول/The Terminal" ٢٠٠٤ إخراج ستيفن سبيلبرج، ونشير أيضا أن هذا الفيلم مأخوذ من الفيلم الكوميدى الفرنسى "السقوط من الجنة/Tombes du Ciel" ١٩٩٣ إخراج فيليب ليورى، ولعب بطولته جون روشفور وتيكى هولجادو وماريزا باريدس. وقد تم توزيع وتسويق الفيلم الفرنسى فى السوق الأمريكية والأوروبية باسم "فى الترانزيت" وأيضا باسم "مفقود فى الترانزيت".. عندما وصل المدعو فيكتور نافورسكى (توم هانكس) إلى مطار كنيدى قادما من بلاده كوركوزيا الواقعة فى الكتلة الشرقية قبل أن يأخذ السماح بتأشيرة الدخول، وقع انقلاب فى بلاده واستولت المعارضة على الحكم، وفجأة اختفت بلاده من على الخريطة الدولية ولم يعد لها صاحب.. هكذا منحت السلطات الأمريكية بقيادة مسئول المطار فرانك ديكسون (ستانلى توكى) فيكتور نافورسكى ختما برفض دخوله أراضيها، كما أنه لا يستطيع العودة إلى بلاده مرة أخرى؛ لأن بلاده نفسها لم يعد لها وجود!! هكذا فجأة أصبح المواطن الذى لا يجيد الإنجليزية معلقا بين السماء والأرض باحثا عن وطن يطمئن إليه دون جدوى على مدى شهور طويلة، قضاها كلها فى مطار كنيدى يأكل ويشرب ويعمل بمعجزات متوالية مستغلا مهارته الكبيرة فى أعمال البناء. يعيش على أمل انتظار الأمل للدخول إلى أمريكا حلم الجميع ليحصل على توقيع عازف جاز شهير، يضمه توقيعه إلى توقيعات أشهر عازفى الجاز فى العالم التى جمعها والده طوال عمره. وقد فارق الحياة دون أن يحصل على توقيع العازف الأخير؛ فتعهد ابنه بإسعاد والده فى حياته الأخرى فقط؛ لأنه وعده بذلك. وبما أننا فى مطار كنيدى والمواطن عديم الوطن حبيس فى هذه القعة السحرية، التى لم تعد سحرية بمنطق الاعتياد وتحولها إلى سجن كبير بدون قضبان مرهون بتأشيرة دخول وخروج، أصبح الوقت متاحا على مدى شهور طويلة لنتعرف على نافورسكى ومعه فى نفس الوقت على العديد من النماذج التى تعمل فى هذا المطار، وكل منهم يعيش فى انتظار أمل يسعى لتحقيقه. هناك المواطن الهندى

العجوز الهارب من عقوبة قديمة لجريمة قتل ارتكبها مـن سـنوات طويلـة ضـد أحـد الموظفين الـذى أشـبعه ظلمـا وطغيانـا، وهنـاك الشـاب النـاطق الإسـبانية الـذى يعمل فى النظافة وكـل أملـه انتظـار كلمـة واحـدة مـن موظفـة المطـار الأمريكيـة السمراء المسئولة عن التأشيرات. وقد تحولت المسألة إلى لعبة إنسـانية غريبـة مثيـرة يلعبهـا أصـحابها علـى مـدى أشـواط طويلـة لا نهايـة لهـا، بحيـث يـذهب نافورسكى كل مرة برسالة من الحبيب المجهـول إلـى الحبيبـة المعلومـة، مقابـل حصوله على الطعام والشراب.. وهناك أيضا مسئول المطار فرانك ديكسـون الـذى طال انتظاره لإقالة مديره ليقفز من رقم اثنين فى المطار إلـى رقـم واحـد، ومـا إن جاءه حلمه يتحقق حتى تعثر فى مشكلة نافورسـكى المتعثـرة أصـلا لا يجـد لهـا مخرجا. ولأنـه يهـوى الهـروب مـن المشـكلات بشـكل أو بـآخر، حـاول مـرارا إغـواء المواطن التائه للخروج خلسة وكسر القواعد، وبعد فشـل هذه المحـاولات بسـبب التزام هذا المواطن بطبيعته بالقاونين والنظام؛ لأنه فى الواقـع لـيس هاربـا حـاول إقناعه أن يرفع قضية للجوء سياسيا إلى أمريكا؛ لأنه يخاف من بلاده الغارقـة فـى الـدماء. لكـن المـواطن الـذى يحـتفظ بوطنـه داخلـه وينتظـره بفـارغ الصـبر يـرفض الاعتراف بكراهية وطنه مهما كانت المغريات؛ لأنه ببسـاطة وطنـه الوحيـد الـذى لا يعرف سواه ولا يخافه أبدا، بل يحبه من كل قلبه.. ثم يطرح الفيلم تساؤلا آخر عن مفهوم الانتظار والوطن من خلال شخصية المضيفة الجوية الجميلـة أميليـا واريـن (كاثرين زيتا – جونز)، التى لا تعرف أنها جذابة وجميلـة بمـا يكفـى، ولـم تكتسـب من كل بلدان العالم التى جابتها على مدى عشرين عامـا شـيئا، وأصبحت تطيـر لتهرب من نفسها بقدر المستطاع وعلى جناح غيرها دائما.. فهذه الجميلة التـى لا تعرف قيمتها وتبلغ من العمر ثمانية وثلاثين عاما تبحث عمن يحبها بأى شـكل، وكان من الطبيعى أن يستغل رجل متزوج عدم ثقتها الداخلية بنفسها بما يكفـى، ويتعامل معها كرهن بشرى يطلبه فقط فى حالة الاحتيـاج، وهـى معـه لا تريـد أن تفهم ولا تدرك وتضيع عمرها فى انتظار لاشـىء.. المهم أن هذه التجربـة المريـرة التى مر بها الجميع وعلى رأسهم المواطن الصلب جدا نافورسكى علمت الجميع دروسا كثيرة، وقدمت عدة تنويعات على تيمة الانتظار ومفهـوم الـوطن الحقيقـى، لنعود ونتأكد مرة أخرى رغم اختلاف المعالجة السينمائية بين هـذ الفـيلم وزميلـه "قتلة لكن ظرفاء" أن الإنسان لا يحتاج إلى جدران للشعور بالدفء والأمان، قدر ما يحتاج إلى كيان أو قيمة ينتمى إليها تقبع داخله فى قلبه وروحه، ولا ترتبط مطلقا لا بأوراق البنكنوت ولا بتأشيرة بلهاء لا تعنى أى شـىء إلا لأصـحاب النظـر القصـير والبصيرة الغافلة. إن عملية الانتظار قدر مشقتها وطول عناءهـا وإجهادهـا العظـيم واحتياجها إلى طاقة روحية لا تنفذ، تحمل قيمتها على قدر الهدف الذى يسـتحق أن تبذل من أجله الأيام والشهور والسنين.. لعب المخرج ستيفن سـبيلبرج طـوال الوقـت علـى أوتـار الكوميـديا السـوداء الكائنـة فـى قصـة أنـدرو نيكـول وساشـا جيرفـازى، اللـذين شـاركا فـى كتابـة السـيناريو مـع جيـف ناثانسـون أيضـا. بـرغم المساحة الشاسعة لمطار كنيدى، فإنه هو الآخر واجه نفس مـأزق شـبه الحصـار فى مكان واحد مثل فـيلم "قتلـة السـيدة" مـع الاخـتلاف. لكـن كثـرة الشخصـيات واختلاف الجنسـيات وتعـدد التنويعـات التـى يطرحهـا الفـيلم علـى قضـاياه منحـت فريق العمل، المكون مـن مـدير التصـوير يـانوس كامنسـكى والمؤلـف الموسـيقى جون وليامز والمونتير مايكل كين براحا كبيرا لخلق منظومة قوية من عـالم متكامـل

داخل كل مواطن على حدة وأولهم نافورسكى.. أى أن منهج المخرج الفكرى اعتمد على تجسيد وتوظيف وأحيانا تشخيص عناصر المكان والزمان كإطار خارجى وبوابة واسعة، ينفذ بها إلى قضايا إنسانية قوية مؤثرة لعبت بمشاعر وردود أفعال الجمهور من حولنا بشكل كبير.

أخيرا نصل إلى الممثل الموهوب توم هانكس الذى قدم فى هذا الفيلم واحدا من أجمل أدواره، بما أتاحه له العمل من مساحات لإبراز قدراته مقارنة بالفيلم السابق "قتلة لكن ظرفاء". فشاهدناه فى هذا الفيلم "صالة الوصول" يعتمد بشكل يكاد يكون رئيسيا على التمثيل المايم الإيمائى الصامت مجبرا؛ لأن الشخصية فى الحقيقة لا تفهم إلا كلمات قليلة جدا باللغة الإنجليزية، ولنا أن نتخيل مشهد مسئول الأمن وهو يشرح له معضلة سياسة غريبة بلغة لا يفهمها أصلا.. بالتالى أصبحت مهمة توم هانكس ثلاثية فى الاعتماد على التمثل الصامت، والتأكيد على أنه لا يستقبل ويضحك فى الوقت الخاطىء؛ لأنه لا يفهم بالإضافة إلى قدرته على إقناع المتلقى فى كل أنحاء العالم وهو الممثل الأمريكى أنه بالفعل لا يفهم اللغة الإنجليزية. تنضم إليهما قدرته على نطق لغة البلاد الشرقية بلغتها ولكنتها وموسيقاها ومفرداتها، فى نفس الوقت الذى استعار كل هذه العناصر ليضعها بالإجبار فى صدارة نطقه اللغة الإنجليزية على طريقته الخاصة جدا وبقدر يحمل قدرا كبيرا من المصداقية والإقناع. وهذه نقطة غاية فى الأهمية تمثل أساسا خطيرا لمسار الشخصية من جهة، ولمسار الفيلم كله القائم عليها من جهة أخرى. لو لم تتحقق هذه النتيجة الكبيرة، لأصاب الفيلم قدر كبير من الخلل الذى أصاب فيلم "ماندولين كابتن كوريللى"، الذى حاول فيه الممثل الأمريكى نيكولاس كيدج نطق اللغة الإنجليزية بلكنة وموسيقى اللغة الإيطالية طبقا لجنسية الشخصية التى يجسدها فى الفيلم دون تدريب كاف؛ فتحول الأمر إلى مأساة حقيقية. وكانت هذه النقطة من أقوى وأسوأ نقاط ضعف الفيلم، التى لم يشفع لها تفوق أى عنصر آخر مهما كان على مستوى أداء كيدج نفسه أو على مستوى نجاح الفيلم ككل.. ثم استكمل توم هانكس تفاصيل هذه الشخصية ونجاحها بتفوقه ووعيه بالخط الرفيع جدا الفاصل بين طيبة هذه الشخصية وذكاءها الكامن، دون أن ينحدر بها إلى جهة السذاجة رغم اختلاف اللغة وتكتل المجتمع الغريب كله ضده وبذرته الطيبة، كابن بار بوالده فى مجتمع لا يعترف إلا بأحكام الأختام الصماء. وقد انعكس هذا الوعى على قدرة الممثل توم هانكس على كيفية التعبير بوجهه ونبرة صوته وتفاصيل جسده عن الشخصية الهادئة القوية الواثقة، التى تتعامل مع الأزمة بمنتهى الشجاعة والبراءة، ولم نجده مثلا يرفع صوته ويصرخ ولم نلمح على وجهه إمارات الميلودرامية المفجعة،مع أن كل الطرق كانت مهيأة أمامه لصنع مأساة شخصية تبكى حتى من جفت دموعه منذ زمن طويل. على سبيل المثال تعامل توم هانكس من وضع الثبات والحركة مع العديد من المواقف من خلال جسد هادىء ثقيل الوزن إلى حد ما، بفعل ثقل المشكلة الغريبة التى يواجهها، وبفعل الحقائب الثقيلة التى لا يعرف أين يذهب بها، وبفعل التلقائية التى تزيد من ثقل عدم تفاهمه مع مجتمع لا يعترف ولا يتعامل بكل هذه التلقائية المفرطة والهدوء الذى يحمله داخله، وبفعل أنه ليس لصا مثلا مثل شخصية فيلم "قتلة لكن ظرفاء"؛ لأنه عامل بناء معتاد على السكون وقت طويل فى مكان واحد لا يفارقه. كل هذه

الطبيعة القوية تحتاج إلى جسد يتمتع ببنيان قوى ليس فقط مـن ناحيـة التكـوين، بل من ناحية التعبير والتحاور واللغة المستخدمة أيضا، مـع انطلاقـه كالطفـل فـى حركات لولبية غاية فى الرشاقة والخفة والمرح والطفوليـة أيضا كلمـا أتقـن عمـلا جميلا، وكلما تفاعـل بكـل جوارحـه مـع الموسـيقى التـى يغـوى الاسـتماع إليهـا والتفاعل بها ومعها طوال الوقت. وذلك رغم شدة ازمته كمواطن محروم من وطنـه دون ذنب جنى، لكن طالما أنه يستدفىء به فى داخله إذن لا توجد أى مشكلة..
أما فى الفيلم السابق "قتلـة لكـن ظرفـاء" فنجـده علـى العكـس هـو الشخصـية القيادية والعقل المفكر قليل الحركة جدا؛ لأنه يفكر أكثر ممـا يعمـل ويقـول بكثيـر، لهذا كان يعتمد على تصدير الذكاء والمكر وعلامـات التفكيـر المتواصـل مـن عينيـه أولا وأخيرا طوال الوقت. لكنه فى وقت اللـزوم والتنفيـذ نجـده يحـرك هـذا الجسـد السـاكن كالجبل الواقع تحت ثقل دهاء العقل، وإذا به يقفز بمنتهى الخفة من هنـا لهناك كنموذج للص الذى اعتاد الهـروب مـن رجـال البـوليس طـوال الوقـت؛ فهـذه مهنته الوحيدة التى يجيدها ويعيش من أجلها..

هـذه فقـط بعـض مـن ملامـح مـنهج الأداء الـذى قدمـه الممثـل الموهـوب تـوم هانكس فى هذين الفيلمين على اختلافهما، وعندما نلتقـى بـه مـرة أخـرى فـى فيلم "قطار الشـمال" الـذى لعـب بطولتـه بجـدارة سنسـتكمل تحليـل أدوات هـذا الممثل الموهوب والممتع بحق..(٤٣٣)

"قطار الشمال/ Polar Express"

تكنولوجيا حديثة تحقق الأحلام وتقهر المستحيل

"ليس المهم أن يذهب القطار، لكن المهم هو قرارك أن تركب القطار". والقطـار هـو بطـل الفـيلم الأمريكى"قطـار الشـمال/Polar Express" ٢٠٠٤ إخـراج روبـرت زيميكس..

سـبق تقـديم هـذا الفـيلم بـنفس الاسـم عـام ١٩٨٨ مـن خـلال عمـل قصـير يستغرق ثلاثين دقيقة، وتم تصنيفه مثـل الحـالى علـى أنـه فـيلم للأطفـال. لكـن يصـعب هنـا تصـنيف الفـيلم للأطفـال أو للكبـار؛ لأن هـذه المسـألة لا تحسـمها التصنيفات الجامدة بقدر ما تحسمها مستويات التأويل عنـد المتلقـى ذاتـه. هنـاك دائما المستوى الأول من التأويل الذى يتعامل مـع المعنـى السـطحى الظـاهرى، والمستوى الثانى الأعمق ثـم الثالـث الـذى ينفـذ إلـى أبعـد نقطـة ويعـادل البعـد الثالث بلغة أهل الفن التشكيلى. مع كل هذه الحدود لا يمكننا إلصـاق المسـتوى الأول بالطفل الصغير والمستوى الثـانى بمـن يكبـره قلـيلا وهكـذا؛ فأحيانـا يلـتقط الصغير معنى ما لم يلتقطه الكبير. ومن الصعب أن يعرف المتلقى طريق الملل مع هذا الفيلم الممتع بحق "قطار الشمال"، الذى رشح لجائزة أفضـل فـيلم للرسـوم المتحركـة ٢٠٠٤ مـن جمعيـة نقـاد السـينما بالإذاعـة، كمـا رشـح عنـه آلان سلفسترى وجلين بالارد لجائزة الكرة الذهبية كأفضل أغنية كتبت خصيصا للفـيلم ٢٠٠٤. وقد سبق للمخرج روبرت زيميكس التعاون مع توم هانكس فى اثنـين مـن

أجمل أفلامهما "فورست جامب/Forest Gumb" ١٩٩٤ صاحب رابع أعلى إيرادات فى تاريخ السينما العالمية و"شاطىء النجاة/Cast Away" ٢٠٠٠.

من المهم تماما أن نضع نصب أعيننا حقيقة أن "قطار الشمال" الذى كتب له السيناريو روبرت زيميكس ووليام بروليس، مأخوذ عن قصة لأديب الأطفال الشهير كريس فان ألسبورج الذى صدرت قصته الصغيرة هذه ١٩٨٥ بنفس الاسم، وحققت نجاحا منقطع النظير حتى الآن. إذا تبنينا محل المخرج روبرت زيميكس،فسنجد أكثر من مشكلة تواجهنا معا، ولا يمكن لأى منها أن تجد طريقها للحل دون الأخرى مثل سلسلة الخيوط المتشابكة.. أولا - كيف يحافظ صناع الفيلم على النجاح الواسع الذى حققته تلك القصة الشهيرة؛ حتى أصبحت جزءً لا يتجزأ من ذكريات الصغار الذين نشأوا عليها وموروثات الكبار الذين طالما قرأوا أو حكوا لصغارهم القصة قبل النوم وخلافه؟ ثانيا - كيف يتم تحويل هذه القصة الصغيرة التى لا تزيد عن تسع وعشرين صفحة إلى فيلم روائى طويل، مع الاعتراف بكافة ألوان وأنواع الثراء المنبعثة منها؟؟ ثالثا - فى حالة الاستقرار على تحويل القصة لفيلم روائى طويل ماذا سيضيفون وسيحذفون ولماذا، وهل سيلجأون إلى ازدحام التفصيلات من أجل الإطالة وزيادة الحشو فقط لا غير، أم أنهم سيعثرون على خيوط جديدة دون الإخلال بخط الولد الصغير الأصلى ورحلة البحث عن الذات التى يخوضها فى قطار الشمال؟؟؟ رابعا - كيف ينافس المخرج وكافة القائمين على الفيلم نجاح هذه القصة التى تثير الخيال والممتلئة بكنز عامر من الصور البديعة؟ هل سيلجأون إلى تقنية الرسوم المتحركة المعتادة مهما كانت درجة حداثتها، أم أنهم سيحاولون العثور على جيل آخر من التقنية تحقق أحلامهم فى تقديم الفيلم بصورة مختلفة، تحافظ أولا ثم تزيد ثانيا من مساحات الخيال والدهشة تنسب إليهم ويقترن ميلادها باسم هذا الفيلم؟؟؟؟

خمس دقائق قبل منتصف ليل أعياد الكريسماس المرتبطة شرطيا بقدوم السعادة والهدايا والتى تحمل بالطبع مغزى دينيا صريحا، ومازال الولد الصغير مستيقظا وحده داخل حجرته وحيدا صامتا يراقب الجليد المنهمر فى الخارج بعينيه الحائرتين، وينتفض قليلا ليراقب تدليل أبويه لشقيقته الصغيرة ووعدهما لها بقدوم بابانويل بالهدية التى تستحقها فى الوقت المناسب. مع ذلك يبدو أن هذا الصبى الصغير غير السعيد الوحيد فى حجرته فى ليلة الكريسماس الجليدية، يزداد صمته لحظة بعد لحظة وينعزل عن العالم حوله كلما مر الوقت ولم يتحقق حلمه المنتظر.. تنقلنا قضية الانتظار هنا مرة أخرى إلى نفس تيمة الانتظار وماهية الوطن اللتين طرحناهما سابقا فى المقارنة بين الفيلمين الأمريكين "صالة الوصول/The Terminal" و"قتلة لكن ظرفاء/ Ladykillers" الذى قام هانكس ببطولتهما، لنقف على المعالجة السينمائية والرؤية الفكرية التى يطرحها هذا الفيلم فى التعامل مع نفس الإشكاليتين.. لكى نقترب أكثر من هاتين القضيتين ويقترب معنا الفيلم من الوصول إلى نقطة الانطلاق الدرامية، نتابع واحدا من أهم مشاهد الفيلم قيمة وتأثيرا، عندما ترتج حجرة الطفل تحت وطأة صوت شديد كالرعد، مما يدفع الطفل الصغير للتزحزح بجسده وأفكاره ولو مؤقتا ليرى الشىء الذى جذب دهشته فى الجانب الآخر، لكنه سرعان ما أدرك أنه يلف فى دائرة مغلقة وقد عادت به الدهشة أكثر مما سبق.. عندما ذهب

البطل الصغير وأزال بخار الثلوج من النافذة ليرى ماذا حدث، فوجىء بقطار أسود لامع يقف أمام منزله ولم يكن هذا القطار إلا إكسبريس القطب الشمالى السريع.. يبدو أن هذا القطار الذى يتوقف أمام المنازل لم يكن ينتظره هو وحده، بل كان على موعد مع العديد من الأطفال المتميزين الذين يحتاجون إلى القيام بهذه الرحلة، التى لا تنقلهم فقط على مستوى الزمان والمكان لكن على المستوى النفسى الداخلى قبل كل شىء. هؤلاء الأطفال الذى يتقدمهم الولد الصغير (جسده توم هانكس) ومعه الفتاة السمراء (نونا جاى) الذكية، التى تفتقد الثقة بنفسه والطفل الوحيد المحروم من الحب (بيتر سكولارى)، وأيضا الصبى ذو النظارة الضخمة الذى يعرف كل شىء وكأنه آلة بدون روح (إيدى ديزن)، أوقعهم قدرهم مع غيرهم فى أيدى مفتش القطار (توم هانكس أيضا) كى يحتويهم فى قطار الشمال الذى لا يخطىء مواعيده أبدا، يريدون جميعا الوصول إلى بابانويل للاحتفال معه بليلة الكريسماس ثم العودة إلى منازلهم مرة أخرى. لكن بين رحلة الذهاب والعودة يخوض كل منهم رحلة صراع داخلى صعبة داخل هذا القطار فى عملية استكشاف ذاتية، فى محاولة للتغلب على مخاوفهم وشكوكهم ونقاط ضعفهم التى تكونت داخلهم لسبب أو لآخر. لكن كيف يكون قطار الشمال هذا حلم جماعى يشترك فيه العديد من الأشخاص، إلا إذا كان فى حقيقة الأمر قطار سابق الريح فى الحلم داخل منطقة اللاوعى المظلمة تحتاجه العديد من الشخصيات، سمحت للمخرج روبرت زيميكس بتقديم العديد من القصص داخل القصص فى فرجة بصرية سحرية تجمع بين الواقع والفانتازيا المدهشة.. أما البطل الأول الطفل الصغير فهو يبحث عن ذاته وكلما يتساءل بينه وبين نفسه "من أنا؟"لا يجد إجابة؛ فهو مشغول ومغيّب فى صراع داخلى يستشعره ولا يصرح به يتأرجح معه بين الشك واليقين فى الإيمان، بوصفه فى منعطف خطير بين وداع مرحلة الطفولة واستقبال مرحلة المراهقة. من هنا نجده دائما يشعر بالوحدة ساهما شاردا حزينا طالما هو حائر يميل إلى التصديق، ولا يجد دليلا يدعمه بالعقل والقلب على قدر عقله، ثم إنه يعرف فى نفس الوقت لماذا هو الوحيد الذى لا يسمع ضجيج أجراس أعياد الميلاد. لهذا أشرنا من البداية أن الاحتفال بأعياد الميلاد له دلالة دينية واضحة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها، وها هو يحلم بمقابلة سانتا كلوز أو بابانويل ليمنحه علامة تنير قلبه المظلم. أما الفتاة السمراء فهى تتمتع بالذكاء مثل بقية زملائها الثلاثة، لكنها تفتقد للثقة التامة بنفسها ودائما ما تتردد فى حالة تحمل المسئولية رغم أنها قادرة على ذلك بكل سهولة. ومثلما لا ترى الفتاة ذاتها فى مرآتها الداخلية الحقيقية، يعانى أيضا الطفل الوحيد من ارتجاج مرآته الداخلية حيث يعتقد أنه لا أحد يحبه ربما لأنه لا يستحق الحب، ولم يكن الطفل الذى يحمل نظارات ثقيلة على عينيه دون جدوى أفضل حالا منهم لاعتقاده أنه يعرف كل شىء، لكنه فى الحقيقة مثلهم تماما لا يعرف.. عدم المعرفة أمر محير شديد التأثير الداخلى على السن الصغير بصفة خاصة لأنه يريد بل يعيش لكى يعرف، لكنه لا يجد من ينير له الطريق بمصباح الحب والاحتواء وتفهم أبعاد المشكلة. من هنا تضافر مفتش القطار مع سانتا كلوز(توم هانكس أيضا) ليضعا الجميع أمام الاختبارات الشاقة، على طول الرحلة والأخطار الشديدة التى يواجهها الجميع لأسباب بشرية وقدرية، وبعد وصولهم مقر القطب الشمالى وفيما قبل وأثناء وبعد مقابلتهم بابانويل. كما لعب الفيلم

على منهج الحكاية داخل الحكاية. لكن إذا كانت كل هذه الرحلة خيالية من البداية، فالأولى أن نطلق على هذا التكنيك منهج الخيال داخل الخيال. من خلال الحلم الأصلى الذى يهيم فيه الطفل بطل الفيلم مع العديد من الشخصيات والمواقف، نجده يتخيل شخصية خيالية داخل الحلم فى صورة شاب (توم هانكس أيضا) يبادله الحوار والفكر والتساؤلات ويطلب منه النصيحة وبالفعل ينقذه من مخاطر كثيرة، خاصة عندما فقد السائق ومساعده (ميتشل جيتر) السيطرة على القطار. كما ساعده رفيقه الكبير أو ربما يد القدر التى يتمنى البطل الصغير أن تمتد إليه على التبصُّر بما يخفى عليه على قدر عمره الصغير ومخاوفه الصغيرة الكبيرة أيضا. الغريب أن هذا الطفل الصغير بطل الفيلم يملك قدرا هائلا من الوعى الشديد، حتى أنه يدرك فى وسط الحلم أنه يحلم لتزداد حيرته بين رفضه استكمال الحلم ورفضه مغادرة الحلم بغير رجعة؛ لأنه يريد الهداية والشفاء من شكوكه والخلاص من عذاب الانتظار، يريد لمس وطنه بيديه وهو ما لن يتحقق، إلا إذا عرف من هو وأين يكون.. أرجو ألا يظن أحد فى وجود خطأ من تكرار اسم توم هانكس أمام عدة شخصيات، فقد لعب بالفعل خمس شخصيات مختلفة (مفتش القطار/ الولد بطل الفيلم/ الأب/ الشخصية الغامضة/ بابا نويل شخصيا) باقتدار. هكذا حقق كاتبا السيناريو اتفاقهما فى الاحتفاظ من القصة المنشورة بنقطة البداية وبنفس النهاية، ويتوليان هما التنقيب بين الخطوط للأحداث والشخصيات بين البداية والنهاية. بالطبع لم يكن كل ذلك ليتحقق إلا فى ظل وجود منظومة منسجمة، تكونت من مديرى التصوير دون بورجس وروبرت بريسلى والمؤلف الموسيقى آلان سيلفسترى ومؤلفى الأغانى جلين بالارد وآلان سيلفسترى والمونتيرين آر. أورلاندو دويناس وجيريميا أو دريسكول ومصممة الملابس جوانا جونستون والمشرفين على المؤثرات البصرية كين رالستون وجيرومى تشين. والأخيران هما بطلا الفيلم الحقيقيين بزرعهما أرضية التكنولوجيا المتطورة لهذا العمل، التى سنبسط شرحها لندرك ثراء الصورة فى "قطار الشمال"..

لا نريد الانبهار كثيرا بما سنقرأ عن التقنية التى اتبعها هذا الفيلم وأظهرت هذه النتيجة الرائعة على المستوى البصرى. لقد بدأ عرض هذا الفيلم داخل أمريكا فى العاشر من شهر نوفمبر الماضى، ومادمنا نتحدث عن شىء ما وقع بالماضى مهما كان قريبافإنه فى النهاية أصبح حبيسا فى خانة الماضى الذى ذهب بلا رجعة، ومن الممكن أن يكون هناك أى تقنية ظهرت أحدث منه فى ظل عصر السباق الرهيب فى العلم. ومثلما كنا نتعامل منذ سنوات قريبة أو بعيدة مع الإنسان الآلى من ناحية المبدأ أو من ناحية درجة تطوره وإمكاناته مهما كان متطورة على أنها خيال علمى، فقد أصبح هذا المسمى متلاشيا شيئا فشيئا بعدما انتشرت اختراعات الإنسان الآلى فى العديد من الدول، وكل منها تنافس الأخرى فى التقدم والتطور من باب الجد والتسلية والألعاب أيضا.من هناالحذر والدقة مطلوبان تماما فى التعامل مع مثل هذه المصطلحات والمسميات العامة والمتخصصة.. أهم ما اعتمد عليه المخرج روبرت زيميكس فى هذا "قطار الشمال" هو البحث عن تقنية جديدة تحقق أحلامه، بتقديم صورة حية تجمع بين العنصر البشرى وعنصر الرسوم المتحركة بشكل آخر متطور عما قدمه هو نفسه كمخرج للفيلم الشهير جدا "الأرنب روجرز". من هنا تعاون هو والمشرفان على

المـؤثرات البصـرية كـين رالسـتون وجيرومـى تشـين فـى انتهـاج تقنيـة " Motion Capture" مــن ناحيــة المبــدأ، ثــم اســتحداث مســتوى جديــد منهــا يســمى "Performance Capture". تهدف هذه التقنية إلى بعث الحياة فـى الشخصيات كى تجعل الأداء الحى للممثلين هو المحرك الرئيسى لكل شىء يخص الممثـل، أى لجميع تحركات وانطباعات شخصيات الفـيلم بقـدر مـن الحميميـة والمصـداقية كما لم يقدم فى أى عمل سينمائى آخر، وهو ما يترك مسـاحة كبيـرة مـن حريـة الأداء أمام الممثلين من ناحية وأمام صناع الفيلم من ناحية أخرى. تعاون المخـرج زيميكس مع مشرفى المؤثرات المرئية على تصـوير وتسـجيل الأداء الحـر العـادى جدا لجميع الممثلين حتى رمشة العين وحركة الشفاه فى صـورة ثلاثيـة الأبعـاد، مع عمل مسح دقيق وشامل لكل تعبيرات الوجه وتعبيرات الجسـم لكل الممثلـين بـنفس المشــهد فـى آن واحـد. وذلـك مـن خـلال اسـتخدام مجموعـة كبيـرة مـن الكاميرات الرقمية تغطى ثلاثمائة وستين درجة مـن مكـان التصـوير، للوصـول إلـى أكبر قدر من مستوى وإحســاس واقعيـة الشخصـية والحـدث والصـورة. ولـم يـنس زيمكس فى خضم الاستمتاع بلعب التكنولوجيا المحافظة على مفهوم وتصميمات اللوحات المصورة الموجود فى القصة الأصلية المنشـورة، وقد تحقق ذلك بالاعتماد على أحدث تقنيات فن الجرافيكس وحيل الكمبيوتر بالطبع. وقـام الممثلـون بوضـع رداء ضيق يأخذ شـكل الجسـم تمامـا فيمـا يشــبه ملابـس الغطـس، ومثبـت بهـذا الرداء ستون من السطوح الصغيرة العاكسـة المتفرقة بجميع أنحاء الجسـم لا تزيـد عن حجم الجـواهر الصـغيرة. بهـذه الطريقـة يلعـب الممثلـون أدوارهـم ويـؤدون مـا يريدون جسـديا وصـوتيا بكامـل حـريتهم؛ لأن الكمبيـوتر فـى هـذا الوقـت سـيتعرف على تلك النقـاط العاكســة المثبتـة فـى ملابســهم ويترجمهـا إلـى حركـة رقميـة ثلاثية الأبعاد. هذا بالإضـافة إلـى مائـة وخمسـين جـوهرة عاكســة أخـرى دقيقـة الحجم للغاية مثبتة علـى كافـة منطقتـى الوجـه والـرأس، لتغطـى جميـع خطـوط العضلات كالجفون والحواجب والشـفاه والـذقن والأنـف والوجنـات. وقـد اسـتغرقت عمليـة تثبيـت هـذه الجـواهر العاكســة فقـط حـوالى سـاعتين تقريبـا طـوال أيـام التصوير، وبمجرد الانتهاء من هذه العملية يبدأ التصوير وينهمك الممثلون فى الأداء والتعبير عن مواهبهم كما يحلو لهم. هكذا أتيحت الحرية للمخرج روبـرت زيمـيكس هو الآخر بإدارة عمله على حريته، وأصبح بإمكانه تكوين مشـهد لطفل صغير علـى سطح قطار مسرع فى قلب الليل محاطا بالثلوج من كل جانـب دون القلـق علـى سقوط الطفل أو تجمد الكاميرات، أو القلق علـى عـدم توقـف القطـار فـى النقطـة المحددة، بعدما توفرت له السيطرة على كافة عناصره الآلية والبشـرية معـا. لكـن هذه التقنية فى الأداء لم تسهل الأمر على الممثلين كما يتصور البعض، بل على العكس تطلبت مـنهم التركيـز الشـديد وإبـراز صـدق التعبيـر فـى النظـرة والكلمـة والإشـارة والإيماءة واللفتـة، وكافـة متطلبـات وضـع السـكون والحركـة للتعبيـر عـن الكثير من المعانى والأحاسيس والمواقف. وهـو مـا يعنـى ببسـاطة ضـرورة وجـود ممثل موهوب جاد فى عمله على أعلى جانب من التركيز والقـدرة علـى التلـوين والتلقائية، ولا ننسى أننا فى النهايـة أمـام فـيلم مـأخوذ رأسـا مـن قصـة شـهيرة للأطفال، بمعنى أنه يخاطب فئة عريضة منهم غض النظر عـن مسـتويات التلقـى كما ذكرناها. كما يعد هذا الفيلم "قطار الشمال" هو الأول من نوعـه الـذى يعتمـد على استخدام تقنية "I-MAX 3D"، التـى تخلـق صـورا سـينمائية عـامرة بالحيـاة

وتوحى للمتلقى أن ندفات الثلج تتساقط ليس فقط داخل الشاشة من حوله، بل ترمى بكرات الثلج الصغيرة عليه هو نفسه. تقوم هذه التقنية على قوانين اتحاد مهمة القيام بوظائف العين والعقل معا، لخلق صورة ثلاثية الأبعاد للعالم المحيط الذى نعيش فيه. وهى ببساطة تستعين بمنطق أن عينى الإنسان تريان نفس البؤرة تماما، لكن الفكرة أن كل واحدة تراها من نقطة مختلفة مما ينتج عنه صورتان مختلفتان، لكن المخ البشرى يدمج الصورتين فى وحدة واحدة عميقة ثلاثية الأبعاد. تحتاج هذه التقنية نظارات خاصة يضعها المشاهد ولابد أن يتوفر لها دور عرض مخصصة لنفس التقنية، ولا نريد أن نطيل كى لا ندخل فى تفصيلات متخصصة أكثر من اللازم.. نعود إلى المخرج وإصراره على إضفاء الواقعية على فيلمه؛ فشد الرحال مع طاقم العمل إلى نفس البيت الذى نشأ به مؤلف القصة كريس فان ألسبرج بولاية ميتشجين الأمريكية، ليستوحوا منه التصميم الداخلى والخارجى لبيت بطل القصة مع تفاصيل الشارع الذى يتوقف به القطار، والنتيجة شحنة فنية تمثيلية موسيقية غنائية جميلة من الفن الراقى بالفعل..

تستطيع الآن التفرغ لأداء الممثل الأمريكى توم هانكس مرة أخرى، استكمالا للتحليل الفنى الذى قدمناه لأدائه فى المقارنة التى عقدناها بين الفيلمين الأمريكين "صالة الوصول" و"قتلة لكن ظرفاء". كانت بداية التفكير فى "قطار الشمال" أن يقوم هانكس بلعب دور أو اثنين من أدوار الكبار بعيدا عن شخصيات الأطفال، لكن بعد الاطمئنان على الإمكانات التكنولوجية تقرر أن يلعب هانكس دور الولد الصغير أيضا.. الإمكانية كلها تكمن فى كيفية التصوير وقدراته المتاحة بالتعاون مع التقنية الجديدة، بحيث يترك المخرج الممثلين الكبار الذين يلعبون أدوار الصغار يؤدون المشاهد فى أماكن التصوير، التى تم تكبير كل عناصرها بنسبة مائة وستين بالمائة، ثم يتم إدخال كل ذلك فى الآلية الرقمية لحصد ثمار لوحة فنية للشخصيات المصممة بالقصة. من أهم اللحظات الصعبة المستمرة مع الممثلين طوال تصوير الفيلم التزام كل منهم بوجوب تذكر وجود باب هنا أو درجة سلم هناك من الخيال ومن الذاكرة أيضا، مما يعنى ببساطة وجوب توفر نوعية بارعة من الممثلين فى كل شىء على المستوى الذهنى أيضا يعرفون كيف يدربون ذاكرتهم ويروضونها طواعية. بعيدا عن القدرات التكنولوجية يمتلك توم هانكس صاحب الصوت الأجش الخشن فى قماشته العريضة قدرات واسعة على تلوين الصوت، وإضفاء روح الشخصية عليه فى طريق النطق ومنهج وتوقيتات التقطيع والوقفات والسكتات وتنظيم النفس، التى يصاحبها مرونة أخرى من هانكس على مستوى تعبيرات الوجه والحركة الجسدية المميزة للشخصية مثلما شاهدنا فى الفيلمين السابقين. مهما نجحت الميكنة الأليكترونية فى تصغير صوت هانكس ليلائم شخصية طفل صغير، لكن موهبته هى الفيصل فى تبنى وجهة نظر وروح الطفولة، التى تقف على أعتاب المراهقة فى إلقاء الكلمات وتدعيمها المستمر بعلامات الاستفهام البريئة والدهشة الحائرة والفضول الحقيقى، النابع من مرحلة الصراع الداخلى التى يمر بها هذا الطفل. نتذكر فيلم هانكس "فورست جامب" عندما استطاع أن يصنع من شخصيته طاقة كاملة كامنة من البراءة لرجل كبير يحمل قلب طفل برىء، وها هو الآن يخرج من مخزونه ليلعب خمس شخصيات مختلفة، منها شخصية مفتش القطار الذى يراقب ويوجه ويحذر ويعرف كل شىء من البداية إلى النهاية بأسلوب كاريكاتيرى

آمر مبالغ، يحمل قدرا من المتعة واللعب والحزم والقيادة، كجزء لا يتجزأ من تركيبته الشخصية دون التدنى للسخرية والسذاجة، وذلك بعكس شخصية بابانويل صاحب الصوت المهاب الهادىء الحازم بطريقة أخرى، تشتم منه رائحة الأب القوى والجد الحنون والصديق الوفى والطفل الشقى أيضا. كل هؤلاء هم خلطة قيمة سانتا كلوز الذى يزور البشر مرة واحدة فقط كل عام، يمنح ويكافىء ويرشد ويوجه ويحقق مهمته فى إسعاد الملايين خاصة ركاب "قطار الشمال" العجيب ومحطاته الأعجب أمام بيوت ركابه يداعبهم بين أطياف أحلامهم الجميلة..(٤٣٤)

"مذكرات قلب/The Notebook"

صفحة عاطفية جديدة تعيد أمجاد روميو وجولييت

هل يستطيع الحب أن يهزم الزمن مهما طال أو قصر؟ هل تنجح الإرادة فى قهر غريمها حتى لو كان مرضا قاسيا؟؟ هل هناك بالفعل ما يسمى "سحر الحب الأول"؟؟؟

هذه التساؤلات وغيرها الأساسية منها والفرعية تطرحها المعالجة السينمائية الرقيقة للفيلم الأمريكى "مذكرات قلب/The Notebook" ٢٠٠٤ إخراج نك كازافاتس، بدأ عرض الفيلم فى الخامس والعشرين من شهر يونيو من العام الماضى، ونال إجماعا جميلا على رومانسيته وقوة المشاعر الداخلية التى يقدمها.. يبدو أن الإنسان فى كل مكان يحتاج إلى هدنة ولو مستعارة من المشاعر الفياضة، يتعرف بها على نفسه أكثر ويأمن بها على قلبه وعقله، بعدما أصبحت الضغوط تحيط بإنسان العصر الحديث من كل جانب مع اختلاف الدول والثقافات والظروف. هذه هى نفس الفلسفة السيكولوجية التى لخصها المخرج الأمريكى الشهير جيمس كاميرون، عندما سُئل عن سر إقبال المشاهدين المخيف على فيلمه "تيتانك"؛ فأجاب أن العالم يحتاج بالفعل إلى لحظة من الرومانسية يفتقدها كثيرا. بنفس المفهوم العام لهذه الفلسفة والبحث عما يحتاجه المتلقى دون إغفال الجانب التجارى للسينما كصناعة وتجارة مع الفارق فى المستوى الفنى، حمل المخرج الأمريكى نك كازفاتس ابن المخرج الشهير جون كازافاتس نفس الرسالة، واختار نفس الخط العام للخطاب الفكرى المطروح. وهو الذى قدم من قبل كمخرج قصة حب معقدة أيضا لها أبعادها المركبة التى لا تخضع لأى منطق إلا منطق الحبيبين فقط، من خلال فيلمه المثير"إنها جميلة للغاية/She is so Lovely" ١٩٩٧، وفيه قدم الممثل الأمريكى شون بن واحدا من أدواره المتميزة المعقدة، ومن المعروف أن المخرج نك كازافاتس يحترف التمثيل أيضا وشارك فى بعض الأفلام المتميزة.

فى البداية وقع اختيار المنتجين على رواية "الدفتر" طبقا للترجمة الحرفية للعنوان لمؤلفها نيكولاس سباركس، لتحويلها إلى فيلم روائى طويل بعدما حققت نسبة مرتفعة من المبيعات والرواج. وقد سبق للسينما الأمريكية تحويل روايتين

من الأعمال الشهيرة لنفس المؤلف إلى فيلمين سينمائيين أمريكيين أيضا هما "رسالة إلى الشاطئ/A Message In A Bottle" ١٩٩٩ و"حب للأبد/ A Walk To Remember" ٢٠٠٢. من معالجة جان ساردى إلى سيناريو الثنائى جيريمى ليفن ونك كازافتس احتفظ فيلم "مذكرات قلب" بنفس البنية الرومانسية، التى تعتمد على تقديم شحنات متوالية قوية من المشاعر الفياضة، وكأنها مضخة سينمائية تفيض بلحظات الحب والحنان والحزن والفراق تغزو قلب المتلقى بقوة، لدرجة أن الكثيرين حولنا فى دار العرض السينمائى لم يتمالكوا أنفسهم من البكاء الصامت والدموع المتأثرة أكثر من مرة. أهم ما يميز فيلم المخرج نك كازافاتس بخلاف دفعات المشاعر المتدفقة قدرته على الجمع بين عصرين مختلفين كثيرا؛ فراح يتنقل بسهولة ويسر بين الحاضر والماضى بمنطق الفلاش باك وتكنيك الحكى المجسد الجذاب.. أما الراوى فهو السيد الكهل نواه (جيمس جارنر) الذى يوالى بانتظام زيارة السيدة المسنة آلى (جينا رولاندز) فى المصحة، مواظبا على قراءة مذكرات أحدهم بصوت عال ليحكى لها حكاية الحب العنيفة بين بطل المذكرات وحبيبته فى أربعينيات القرن الماضى. لعل وعسى يساعدها فن وأسلوب القص فى تذكر أى شىء من ملامح حياتها فى الماضى القريب والبعيد؛ لأنه يؤمن أن مشاعر الدفء والحب الجارف والإحاطة بالرعاية والحنان وملازمته لها يمكن أن يقهروا مرض النسيان أو الزهايمر الذى تعانى منه السيدة. لا تعرف هى أن نواه رفيقها المستمر وزائرها الذى لا يمل أبدا من الحكايات ويمتلك أسلوبا خلابا وصادقا فى الحكى، هو نفسه حبيبها القديم الجديد الذى يحكى لها حكايتهما معا التى عاشاها سويا بكل ما فيها من عذاب وشقاء ومتعة وألم.. من خلال هذا المفتاح الدرامى الثابت طوال العمل راح المخرج نك كازافاتس يتنزه بسلاسة بين زمان والآن على مهل، منتقيا الأحداث الهامة من واقع أولويات الحبكة الفنية واستمر الفيلم طوال الوقت يجسد الفلاش باك المروى على لسان البطل. بالتالى أصبح لدينا صورتان متلازمتان متوازيتان مترابطتان باستمرار لأربعة أبطال تمثلان العصرين المستهدفين، وتكفلت الصورتان بوصل الخيوط المنقطعة التى لم نعاصرها بين عاشقى العصر الحديث فى صورتهما الحالية، وعاشقى العصر القديم الشابين العامل الفقير والشاب الصغير نواه (ريان جوزلنج)، والفتاة الجميلة الثرية آلى (راتشل ماكدامز) التى تبلغ من العمر سبعة عشر عاما فقط، لكنهما على صغر سنهما كانا يملكان قلبين كبيرين التقيا وتشابكا وتواعدا واتفقا وتعاهدا وأخلصا من النظرة الأولى وانتهى الأمر.. المصادفة وحدها هى التى جمعت بين الحبيبين فى ريف شمال كارولينا لقضاء ليالى الصيف معا أثناء الحرب العالمية الثانية فى أربعينيات القرن الماضى.نجح المخرج فى رسم لوحة بصرية درامية لهذا العصر القديم مع فريق عمله مدير التصوير روبرت فريز والمؤلف الموسيقى آرون زجمان والمونتير آلان هايم ومصممة الملابس نيكوليتا ماسونى، ليجعلها لوحة مختلفة إلى حد ما بالمنطق عن العصر الحالى بألوانه وملابسه وتعبيراته وشخصياته وإيقاعاته، مع ترك مساحة مشتركة ضرورية بين العصرين مادام أهم عامل مستمر بينهما قائما بقوة وقدرة قوية على الصمود أى العاشقان آلى ونواه. بالطبع وفر الفيلم مساحة أكبر لتفصيلات الزمن الماضى الذى يحكى عنه العاشق باستمتاع واستعذاب متذكرا أجمل أيام عمره، ومع فارق رتم العصور كان لابد أن يكون الهدوء والتأنى هما كلمة السر المسيطرة على مجريات الأمور فى

كل شىء. وأخذت الكاميرات راحتها كثيرا من وضع السكون والحركة البطيئة وهى تستعرض حلاوة الحياة وتحترم عواطف الشباب، وتتعاطف مع سخونة هذه المرحلة الحرجة فى حب الحبيبين بما فيها من دوافع وعوائق. وراحت تلهو بطفولية وعبث مهذب من خلال قطعات ونقلات شاعرية كمن يقلّب صفحات دفتر أيامه العزيزة بنعومة وتأمل، وعلى أنغام مناغشات موسيقية دافئة شابة مع حركة النهر وقرص الشمس المنير وأسراب الطيور وعناقيد الأشجار، فى ظل إضاءة حالمة ليلا من مصادر غير مباشرة وساطعة بشدة نهارا. كان من الطبيعى أن يفرض النهر الساكن الحالم المسالم إيقاعه على المناخ العام؛ لأننا فى النهاية نتحرك عبر العديد من غرف الزمن الماضى مع اختلاف ثراء وتواضع البيوت المقصودة من خلال أربعة أركان مجتمعة لا تنفصل: طبيعة وروح أربعينيات القرن الماضى – طبيعة الريف الحالمة الصافية – طبيعة فصل الصيف المرح بكل إشراقاته وانطلاقاته وألوانه الزاهرة والطبيعة الخلابة – طبيعة الغرام النقى العنيف الذى نشب بين الصغيرة والصغير من النظرة الأولى..

كان لابد أن يحدث اختبار عاصف لهذا الحب الغريب الذى يتحدى الفوارق الطبقية وأعراف المجتمع، وبالفعل جاء على يد والدة آلى (جوان ألين) ووالدها (سام شبرد) اللذين تكاتفا لإبعاد جولييت القرن العشرين العاشقة جدا والعنيدة جدا عن حبيبها روميو الحديث بكل السبل لهجرة الريف، ومسح هوية هذه المحطة العاصفة من حياتها إلى الأبد دون رجعة. فى المدينة تكفلت الأم بحجب ثلاثمائة وخمسة وستين خطابا كتبهم العاشق المشتاق إلى حبيبته التى تحلم بأى خطاب منه، حتى تملّك الصغيرة الغضب وسافر الصغير ضمن صفوف المحاربين، ولم تعد تسأل عنه حتى بعد مرور سبع سنوات على فراقهما.. برغم هذا الانحراف فى الصراع الدرامى الذى نشأ نتيجة تشبث كل طرف بوجهة نظره، فإن الفيلم لم ينفلت من البقاء تحت مظلة الأركان الأربعة التى ذكرناها مع تزايد لحظات الغضب والاختلافات والمناقشات والخصام. واحتفظ الجميع بالصوت الخفيض نوعا ما والمرتفع أحيانا على استحياء وبالتصرف الهادىء والمفردات المهذبة، وعلامات الإشارات المقننة واللفتات المحسوبة الهادئة والحركة الموزونة النابعة من تلقائية الطبيعة فى إبداء الأفعال وردود الأفعال، وهو ما يختلف على سبيل المثال عن أى مشهد نزاع عائلى مصرى ينتمى إلى العصر الحديث بكل تفصيلاته ومتطلباته. مع بديهية اختلاف إيقاع الريف عن المدينة وواقع انتهاء الحرب العالمية الثانية واستعادة الجميع حياتهم مرة ثانية، زادت الأيام من قسوة الاختيار القاسى أمام آلى الغاضبة من حبيبها الوحيد الذى نسيها دون سبب، ونواه الغاضب من حبيبته الوحيدة التى نسيته دون ذنب؛ فتعرفت الجميلة التى كبرت الآن على الضابط الشاب الوسيم المرح لون (جيمس مارسدن) وقد أوشك زفافهما أن يتم، بينما تفرغ نواه لبناء منزل كبير بمساعدة والده الراحل وفاء لوعده لحبيبته، لعلها تقرأ وترى رسالته المعمارية خاصة وهو يرفض بيعها مهما كانت المغريات. وعندما تقابل الاثنان مرة أخرى بالمصادفة البحتة أيضا تماما مثل المرة الأولى، دخل الحبيبان فى حلقة جديدة من حلقات صراع إدمان الحب وقوة المقاومة، والقدرة على البقاء واتخاذ القرار المصيرى ليحصلا على حريتهما بأيديهما هذه المرة، دون ترك حق تقرير المستقبل فى يد الغير مثل المرة السابقة.. وكلما توقف نواه العجوز ليلتقط أنفاسه قليلا فى العصر الحاضر

استشعرت آلى الفضول الشديد بمقدار تعاطفها وتوحدها مع الحبيبين المخلصين. هذه الحالة من التعاطف ثم التوحد هى نفسها التى حرص المخرج على بثها فى نفس المتلقى من البداية، ومن الذى يفكر على اللاتعاطف مع هذين المخلصين المحظوظين النادرين جدا؟! برغم أن ذاكرة آلى الكبيرة قد خبا نورها كثيرا، فإن كلمات حبيبها وزوجها العجوز نجحت فى بعث الحياة فى ذاكرتها ليعيد إليها ذكريات وأحداث وبريق حياتها ووهج حبها الوحيد، ليصنع المخرج من هذه العلاقة العاطفية الجياشة منظورا حياتيا نقديا، يطرح رؤيته فى المجتمع الأمريكى على المستوى الاجتماعى والطبقى والعاطفى والاقتصادى والإنسانى والسياسى والسيكولوجى. بما أننا ذكرنا التوجه السيكولوجى فى التعامل مع نموذج الحبيبين، نستطيع القول إن من أهم أسباب نجاح هذا الفيلم هو الوعى العميق بالتركيبة الشخصية المعقدة للحبيبين معا.. فهما على النقيض مما يظن البعض لا يتصالحان كثيرا، بل على العكس يتعاركان كثيرا أو أكثر مما نعتقد، لكن الأهم أنهما متصالحان من داخلهما.. فالحبيبان قبل وبعد فراق السبع سنوات يصرخان فى وجه بعضهما ويتكلمان فى نفس الوقت، مع ذلك يسمعان كل كلمة يقولانها. فهما مثل ممثلين يلعبان دورهما بإتقان فقط أمام الجمهور أى على السطح الظاهرى المطلوب فيه الصوت المعبر ومفردات القاموس اللغوى الحياتى التقليدى،أما فى الكواليس أو الحقيقة الجوهرية الكامنة الصامتة فهما دائما روميو وجولييت اللذان يعيش كل منهما من أجل الآخر فقط، لهذا نجدهما يقطعان الصراخ المتواصل فجأة وفى نفس التوقيت ويلقيان بأقنعتهما فى الهواء. وإذا بهما يصمتان فى نفس اللحظة ويفضان الاشتباك الذى لم يحدث أصلا، ليبثا امتنانهما العظيم لهذا القدر الجميل الذى منح كل منهما الآخر، بمساعدتهما ورغبتهما وكفاحهما وقوة تحملهما لتحقيق معجزة العثور على النصف الوفى ليتكامل كل منهما بوجود الآخر. من خلال هذه التركيبة المثيرة التى تميز الشخصيتين معا واستمرت معهما حتى بلغا مرحلة الكبر، لم يفقد المشهد الأخير بفراقهما الحياة سويا فى نفس اللحظة مصداقيته؛ لأنه حصاد كل ما سبق. وكما ولد الحبيبان معا ونضجا معا وكبرا معا، كان لابد أيضا أن تبلغ رحلتهما نهايتها معا معنويا وجسديا وروحيا، ليستكملا رحلتهما فى العالم الآخر منتصرين على الحواجز الطبقية والمرضية على طول الزمان طبقا لمفهوم خلود ما بعد الموت فى الحب الرومانسى.

من أهم أسباب نجاح هذا الفيلم الرقيق الهادىء أيضا بخلاف أكلاشيهات السينما الأمريكية المزعجة التى تتعامل مع الفن كوجبات سريعة لا تسمن ولا تغنى، نجد كيمياء التفاهم والتجانس والهارمونى ليس فقط بين كل ممثل ورفيقه فى نفس المرحلة، بل التناغم النابع من اجتماع رباعى الأبطال الأربعة فى سلة درامية واحدة. على حين لعب الممثلان الشابان ريان جوزلنج وراتشل ماكدامز دورهما بشحنات محسوبة من الاندفاع والانجذاب الهادىء فى البداية الذى انقلب إلى اجتياح جنونى فيما بعد، عادل الممثلان المخضرمان جيمس جارنر وجينا رولاندز الكفة مرة أخرى، لترسى أقدامها على الأرض طبقا للتطور الزمنى دون التخلى عن حالة الحب الجنونى الكامن داخلهما، رغم كل قسوة مرض الزهايمر مع اختلاف أدوات التعبير، وإن كان دوريهما يميلان إلى بعد أعمق وأكثر تركيبا من العاشقين الشابين. أضف إلى ذلك تمتع أبطال الفيلم الأربعة ومعهم

جوان آلين بالشخصية القوية والعواطف الجياشة وصدق التعبير وجدية التعامل مع مشاهدهم، والطريف أن الممثلة المخضرمة جينا رولاندز التى تجيد الأدوار الصعبة هى بالفعل والدة مخرج الفيلم الموهوب نك كازافاتس. ولابد أن نشير أيضا إلى الممثل الشاب جيمس مارسدن الذى قدم أداء رشيقا مرحا دون ابتذال، ويحمل كما وافرا من القبول والنضوج والموهبة يبشرون جميعا بمستقبل كبير لهذا الشاب.

من أجمل وأصعب المفارقات التى طرحها هذا الفيلم فى علامة استفهام معلقة دون تقديم إجابة مريحة للمتلقى، هى اللحظة التى أخذت الأم ابنتها الحبيبة قبيل اتخاذ قرار اختيارها الأخير بين حبيبها وخطيبها، وأشارت لها على عامل منهمك فى عمله غارق بين أكوام المخلفات، وحكت لها فى فلاش باك سردى قصير أن هذا الرجل الذى لم نميز ملامحه هو حبيبها القديم الفقير الذى هامت به كفتاة ثرية من كل قلبها، لتقع فى نفس مأزق ابنتها منذ خمسة وعشرين عاما، وكيف أنها هربت بالفعل لكن والديها أعاداها بالقوة لتتزوج من والد ابنتها الثرى.. وسط الدموع المنهمرة كالسيل من دفتر أحوال الأم الحزينة كانت ومازالت تؤكد لابنتها أنها تحب والدها ونسيت حبيبها القديم، بينما مازالت الفتاة التى على وشك الاختيار تؤكد أن والدتها المتجهمة كثيرا رغم طيبتها تختزن حب حبيبها القديم فى قلبها حيا كما هو لا يخبو دون أن يصيبه الزهايمر الإجبارى كما تعتقد! وها هى مقدمات السيناريو تتكرر من جديد باختلاف الشخصيات والأزمان.هل ندمت الأم على اختيارها بالعقل الكامل بعكس ابنتها التى اختارت بالقلب الكامل أم أنها لم تندم يوما؟ تلك هى المسألة.. (٤٣٥)

"الذاكرة المفقودة/The Forgotten"

الصراع المحموم بين قسوة العلم وحنان الأمهات

أيهما تفضل.. أن تجهل الحقيقة العجيبة طوال عمرك وتوفر على نفسك ماراثون لا ينتهى وتظل هكذا متوهما أنك متخفف من المسئولية، أم معرفة الحقيقة فى لحظة قاسية للغاية مشوارها طويل كى تواجه نفسك أولا والباقين ثانيا مهما كان الثمن؟؟

سؤال غريب واختيار بالفعل صعب؛ لأن كلا الحالتين سيدفع لها الإنسان ضريبة ما بعدها ضريبة، محملة بختم مدموغ على القلب والروح لن ينمحى مهما طال الزمن. هذا الاختيار القاسى هو الذى تعرض له بطلا الفيلم الأمريكى "الذاكرة المفقودة/The Forgotten" ٢٠٠٤ إخراج جوزيف روبن، بدأ عرض هذا الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الرابع والعشرين من شهر سبتمبر العام الماضى، وحقق قدرا من النجاح يقف على أعتاب الدرجة المتوسطة. لكن قبل ظهور هذا الفيلم الحديث وقبل تقديم القراءة التحليلية له، نود أن نشير أولا منعا للالتباس أن هناك أربعة أفلام أجنبية مختلفة تحمل نفس الاسم مع إضافة وحذف أداة التعريف باللغة الإنجليزية، الأول إنتاج أمريكى عام ١٩١٢ والثانى عام

١٩٣٣ إخراج ريتشـارد ثـورب والثالـث فـيلم تليفزيـونى أمريكـى عـام ١٩٨٩ إخـراج جيمس كيش والرابع فيلم تليفزيونى بريطانى إنتاج ١٩٩٩ إخراج بـن بولـت، وهـم فى حقيقـة الأمـر لا يقتربـون فـى ملامـح السـيناريو مـع فيلمنـا الحـديث للمخـرج جوزيف روبن. يعد هذا الفيلم المتوسط الذى سنتناوله امتدادا لحصيلة عمل طويل للمخرج الأمريكى المخضرم (١٩٥٠ -) الذى بدأ مشواره السينمائى عـام ١٩٧٦، وقدم عدة أفلام متباينة كمخرج أغلبها نجح نجاحا هادئا مثل أفلامـه "العـودة إلـى الجنـة/Return To Paradise" ١٩٩٨ و"الابـن الطيـب/The Good Son" ١٩٩٣ و"النوم مع العدو/ Sleeping With The Enemy" ١٩٩١. وتظل أفضل أفلامـه التـى حققـت نجاحـا تجاريـا ونقـديا بـارزا صـمدت أمـام تحـديات الـزمن هـى "المـؤمن الحقيقى/True Believer" ١٩٨٩ و"زوج الأم/The Stepfather" ١٩٨٧.

نتوقف قليلا أمام الترجمة الحرفية لاسـم الفـيلم لنجـدها "المنسـيون"، وهـى ربما لا تختلف كثيرا من الناحيـة الظاهريـة عـن الاسـم التجـارى المختـار للسـوق المصرى "الـذاكرة المفقـودة". لكـن بعـد مشـاهدة هـذا الفـيلم بعنايـة سـنجد أن السـيناريست جيرالد دى بيجو قصد بالفعل أن يكون اسـم الفـيلم لـه دلالـة وثيقـة بالخطاب الفكرى المطروح، وبالرسالة التـى يريـد بثهـا عبـر هـذا الصـراع الـدرامى للعمل الفنى ككل. المسألة ليست أى ذاكرة مفقـودة تنتسـب إلـى أى شـخص، ولا هى رحلة بحث عن شىء ما أو حدث ما غفله العقـل فـى لحظـة مـن الـزمن. لكـن السـيناريسـت مثلمـا يقسـم صـفحته الإبداعيـة إلـى قسـم للصـورة وأخـرى للصـوت، فقـد قسـم أيضـا المشـاركين فـى دائـرة الصـراع الـدرامى إلـى خطـين متقابلين متوازيين مفترض ألا يتلقيا أبدا وجها لوجه من ناحية الفعل المباشـر، بـل يكتفون بالنتـائج التـى يرشـقها قسـم "الفاعـل" المرسـل إلـى قسـم "المفعـول" المستقبل. لهذا دفع فى صدارة الفيلم باسم مفعول صريح "المنسـيون" ليخبرنـا من أقصر طريق أن هناك ضحايا كثيرين، وأن الجريمة وقعت بالفعل وانتهـى الأمـر. لكن يظل اسم الفيلم يحمل ست علامـات اسـتفهام أساسـية بخـلاف العلامـات الفرعية، تتساءل عن حقيقة الفاعل وماهيـة المفعـول وتوقيـت الحـدوث والـدوافع والأهداف. إذا وجدنا إجابات أو على الأقل مفاتيح إجابات لكل هذه الأسئلة كمتلق إيجابى، فسنتساءل نحن السؤال السادس من داخلنا: "ثم ماذا؟!!"..

هـذه هـى البوابـة المجـردة التـى سـندخل منهـا لتقـديم قـراءة تحليليـة لهـذا الفيلم، المصنف كعمل ينتمى للخيال العلمى والإثارة والتوتر والبعـد سـيكولوجى. لكن الحقيقة أن هذا الخيـال العلمـى لا ينـدرج تحتـه فقـط بعـدا نفسـيا فقـط، بـل يختفـى تحتـه أبعـاد سياسـية اجتماعيـة خافيـة يـوحى إليهـا الفـيلم دون تصـريح ويلمـح دون اعتـراف مباشـر أو دون الإعـلان الصـريح عمـا يريـد بثـه للمتفـرج. منـذ البداية قدم المخرج فى منظومته الدرامية لعبة ذكاء كبيرة خطيرة وصعبة، يلعبهـا اللاعبون أو الذين يمثلون الصراع الدرامى على عدة أشـواط متواليـة، والعبـرة فـى النهايـة بمـن يمتلـك ذكـاء أكبـر ونفسـا أطـول علـى الصـمود فـى وجـه المعلـوم والمجهول. تنقلنا المشاهد الأولـى لهـذا الفـيلم إلـى عـالم السـيدة تيلـى باريتـا (جوليان مور)، التى تبدو فى حالة حداد جاثم وتنخرط فى نوبات طويلة من البكـاء الصاخب والصامت والمبلل والجاف حزنا على وفـاة ولـدها الصـغير الـذى يبلـغ مـن العمر ثمانى سنوات، الذى راح ضحية حادث طائرة مفاجىء منذ فترة طويلة. تركنا

الفيلم على مدى عدة مشاهد متوالية فى إيقاع بطىء تماما للمونتير ريتشارد فرانسيس – بروس، بنفس إيقاع موت الصبى وانعدام الحياة التى تعيشها والدته الحزينة، وشاركتها كاميرات مدير التصوير أنستاس ميكوس أحزانها وتعاطفت معها فى مشاهد كلوز تركز على وجهها شديد الحزن فقط، أو لقطات قريبة للغاية تستخلص مدى الجمود الذى أصاب عينيها التى يبدو أنها ترفض تصديق ما حدث. كما تركها المؤلف الموسيقى جيمس هورنر تبدى أحزانها كما يحلو لها، وهى تستعرض حجرته وشريط فيديو مصور له وصوره الفوتوغرافية وحده ومعها، وساندها ببعض الهمهمات الموسيقية التى تساندها، لكنها لا تريد اقتحام عزلتها. وأحيانا ترك لها مساحات هادئة مع ذكرياتها محترما لحظات صمتها، وهو يعرف جيدا أنه لا مكان له فى أذنها أو قلبها، طالما أن صوت ولدها الصغير هو المسيطر الأوحد على كل حواسها، لكن يبدو أنه كان الهدوء الذى سينقلب إلى عاصفة مدوية لا رجعة معها مطلقا..

فيما يبدو أن العلاقة بين تيلى وبين زوجها جيم (أنتونى إدواردز) مفقودة أو مبتورة لسبب ما لا نعرفه رغم وده الظاهر تجاهها، فى نفس الوقت يبدو أن السيدة تنسى أشياء كثيرة البسيطة منها والكبيرة، حتى أثناء تلقيها الجلسة العلاجية عند طبيبها النفسى الهادىء د. جاك (جارى سينيز). فى البداية كنا نتصور تماما مثل تيلى أن كل مشكلتها تتلخص فى عدم قدرتها على تحمل الصدمة الحياتية التى تلقتها، طبقا لاختلاف الطبيعة الإنسانية وقوتها وقدرتها على المقاومة والتقبل التى لا يعرف مداها أحد إلا بالاختبارات الفعلية. لكن الفيلم لم يضيع وقتا طويلا لا فى هذه المشاهد التى رسخت الحالة النفسية والمرضية للأم الحزينة، ولا تركنا ننساق وراء هذه الأوهام كثيرا. وسرعان ما اقتحم منطقة قلب الصراع الدرامى وقلب المنضدة التى أوهمتنا بالهدوء والسكينة، واكتشفنا فى نفس اللحظة مع تيلى أن مرضها الحقيقى أكبر من ذلك بكثير. الحقيقة أنها واهمة فى كل شىء.. فهى لم تفقد ابنها الصغير مطلقا؛ لأنه ببساطة لم يكن له أى وجود أصلا! واتضح أن الصور الفوتوغرافية وشريط الفيديو وكل الملابسات والإكسسوارات التى تحمل رائحة الصغير كلها هلاوس اخترعتها رأس البطلة المنهكة المريضة، طبقا لتأكيدات طبيبها وزوجها وجارتها. حتى السيد آش (البريطانى دومينيك وست) الذى فقد ابنته الصغيرة أيضا على نفس الطائرة، وشاطرها أحزانها منذ لحظات وهو غارق فى الخمور وهو جالس على نفس الأرجوحة التى كانت تلعب عليها ابنته الراحلة، استيقظ فجأة ليخبرها أنه لا يعرف بوجود ابنها المزعوم، خاصة أنه هو الآخر لا يعرف عن وجود ابنته المخترعة أى شىء نهائيا! هكذا وضع الفيلم بطلته مع المتلقى فى سلة واحدة، طالما أننا دخلنا عالمها من البداية من وجهة نظرها التى تبنيناها على الأقل إلى حين، وأصبحنا الآن نتساءل بنفس منطقها ولسانها من يصدق من وأين هى الحقيقة؟!! لكن عندما اكتشفت تيلى وجود رسومات مختفية وراء قماش كبير بمهارة على الحائط بشقة آش، وعندما تدخلت قوات الأمن القومى بنفسها فى المسألة بدلا من الشرطة العادية، وعندما استفاق آش من غفوته وبدأ فى التذكر وساعد آش على الهرب من أيديهم، انقلبت الأمور رأسا على عقب وتحول الأم والأب إلى فارين هاربين يجرون بلا هدف وبلا سبب، وهم لا يعرفون ممن يهربون ومما يخافون.. من هذا المنطلق مزج المخرج تدريجيا وبدءا من لحظة

الهروب بالتحديد بين التركيبة النفسية التى طرحها فى البداية، وبين طبيعة فيلم الإثارة والمغامرات والمطاردات والحيل والمشكلات. وكان من الطبيعى أن ينفض كل فريق العمل حالة الحداد الحركى البصرى السمعى المرئى عن نفسه، ويقفز من هنا إلى هناك بين الحجرات والشوارع والأزقة فى سواد الليل الطويل جدا. وأصبح تدخل كل العناصر فاعلا فى نفس الوقت يجرون وراء الأبطال، لكنهم فى نفس الوقت يتعاطفون معهم لأسباب اختيارية وإجبارية.. أما الأسباب الاختيارية فهى طبيعية؛لأن الفيلم يستكمل الخط النفسى الذى رسمه من البداية، والذى سار فيه من وجهة نظر الأم الحزينة ومعها فى معاناتها الداخلية، والآن انضم إليها آش الذى يعانى نفس الأزمة لأن ابنته كانت على نفس الطائرة المنكوبة. أما الأسباب الإجبارية التى دفعتنا إلى الالتصاق بالبطلين طوال الوقت فهى أنه فى الحقيقة لا يوجد أى طرف آخر للصراع.. أى أن القوة الفاعلة المرسلة التى تسببت فى فقدان ذاكرة تيلى وآش بالإكراه هى فى الواقع قوة غير مرئية، لا نرى من يمثلها إلا أشخاصا قليلة يقفون هنا وهناك دون أن يتحدث أحد مع الآخر، ودون أن يكشف اى تفصيلة ولو صغيرة، بما يعنى أن الأمور تزداد غموضا وإظلاما أكثر وبصريا وفكريا أكثر، لدرجة أن المؤثرات الصوتية المنتقاة مالت إلى الحزن والحيرة المضطربة، مع ذلك يظل نفس السؤال الغريب قائما دون إجابة: "من يكون هؤلاء؟!!"..

استعان الفيلم ببعض الشخصيات الثانوية مثل الزوج والشرطية السمراء آن بوب (آفرى وودارد) التى تصدق الهاربين، وقام بتوظيفهم فى عدة محاور فى نفس الوقت.. المحور الأول يمنح المتلقى الفرصة كى يتنفس قليلا خارج البطلين الهاربين تيلى وآش، المحور الثانى كى يثبت باستمرار أن هناك آخرين مثل الشرطية تصدق الهاربين الناسين بالإكراه مثل المتلقى، وأن الكفة الدرامية مهما كانت قاسية ومقلقة؛ فمازالت تحمل بريقا ولو طفيفا من الأمل المتاح. المحور الثالث هو حتمية فنية تتجنب حصار المتلقى مع البطلين دائما؛ حتى لا يموت الإيقاع بالملل والتكرار، خاصة أن كل موقفهما ينحصر فى رد الفعل الضعيف الضئيل قدر استطاعتهما، وهما كثيرا ما يرددان نفس الكلمات بطريقة تبدو عفوية عبثية، لكنها فى الحقيقة عفوية منتظمة تصدر من إنسان حائر وحيد يشعر بالضآلة المتناهية أمام عدو مجهول لا يعلمه. وأخيرا اتضحت لنا ملامح الخيال العلمى فى هذا الفيلم الغريب إلى حد كبير، عندما اكتشفنا أن ابن تيلى وابنة آش مازالا أحياء، وأنهما فى الحقيقة اختطفا على يد منظمة ما تجرى تجارب علمية ليست على الصغار، بل على مدى قوة ذاكرة الأب والأم واختبار مدى صمودها فى تذكر وليدها مهما تعرضت إلى وسائل علمية تمحو هذه المنطقة بالتحديد من عقلها!! إذا كان الجميع أثبت نجاح هذه التجربة وبالفعل استجابت ذاكرة الآباء والأمهات إلى نسيان أولادهم طبقا لأوامر ذاكرتهم المقهورة المحتلة، فإن تيلى وحدها كنموذج للأم الحقيقية رفضت ذاكرتها الخضوع إلى هذه الضغوط الشديدة، وقاومت قدر طاقتها كل شىء وكل إنسان والمنظمة والعلم المدمر والطبيب والزوج وكل الدنيا، ومازالت تتذكر ابنها الحبيب رغم كل شىء..

بالطبع كان لابد أن يكون كارى فيليجز المشرف على المؤثرات المرئية له دور كبير فى الحبكة المصنوعة لهذا الفيلم، وإن جاءت إسهاماته متواضعة إلى حد ما

ناجحة تنفيذيا، لكنها فقيرة من ناحية الفكر والتنفيذ والإبداع. ولم يفت تصميم ملابس سندى إيفانز إحاطة البطلين دائما بالألوان الداكنة السوداء والحيادية والتصميمات التى لا تستلفت النظر على الإطلاق.الملابس هنا لن تؤدى دورا فاعلا فى التنقل بين المشاهد والأماكن من باب التخفى مثلا، لكنها تساعد دراميا وجماليا على طغيان الكآبة والغموض والحيرة والخلل على كل شىء. يرجع المستوى المتوسط لهذا الفيلم عندما لم يقدم السيناريو توازنا بين كافة مشاهده؛ فجاءت متفاوتة المستوى من حيث الفكرة والتصميم، بدأت بشكل جيد وتطورت بشكل مقبول، لكن تظل كثافة الغموض أكثر من اللازم ساعدت على صعوبة تصديق الفكرة فى حد ذاتها والتفاعل معها بالشكل الكافى. ولم يستطع المخرج تقديم يد العون كثيرا فى هذا الخلل القائم، خاصة أن المستوى البصرى للفيلم فى التفاعل مع الأفكار تعرض هو الآخر للتأرجح بين مشاهد بذل فيها طاقم العمل جهدا ومشاهد أخرى مرت ببساطة واستسهال. هذا هو الفارق بين هذا الفيلم ومدى نجاحه المتوسط رغم كل الطاقات المبذولة من الممثلة جوليان مور بالتحديد، وأعمال أخرى اعتمدت على نفس الإطار السيكولوجى الممتزج بالخيال العلمى وجو المغامرات والمطاردات مثل الفيلم الأمريكى "الهوية المجهولة/Bourne Identity" ٢٠٠٢ إخراج دوج ليمان والجزء الثانى منه "الهوية المجهولة ٢/Bourne Supremacy" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج باول جرين جراس وأيضا الفيلم الأمريكى "قبل وقوع الجريمة/Minority Report" إنتاج عام ٢٠٠٢ إخراج ستيفن سبيلبرج.

لكن يبقى فى النهاية سؤال مطروح بغرابة لا نجد له إجابة: من هم هؤلاء الذين قاموا بتدبير كل هذا وتعمد الفيلم إخفاءهم كأشخاص وهوية دون تحديد زمان أو مكان قدر المستطاع؟؟ مع ذلك جاءتنا الإجابة بشكل غير مباشر أو على الأقل بطريقة "ربما"، عندما شاهدنا فيلم "مرشح الرئاسة/ Manchurian Candidate" الذى يعرض فى السوق المصرى الآن فى نفس الوقت ويلعب فى نفس المنطقة الدرامية، وإن كان أكثر غرابة وغموضا كما سنرى فى حينه..(٤٣٦)

"مرشح الرئاسة/Manchurian Candidate"

المخطط الرهيب لمحو ذاكرة المواطنين الأبرياء

عندما قدمنا قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الغامض "الذاكرة المفقودة/ The Forgotten" ٢٠٠٤ إخراج جوزيف روبن فى المقال السابق، انتهينا بنتيجة طرح الفيلم سؤالا مبهما عمن يكون هؤلاء الأعداء الذين اقتحموا ذاكرة أناس أبرياء انتهكوا آدميتهم وعبثوا بهم وبماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم بمنتهى الوحشية، واستخدموهم هم وأولادهم كفئران تجارب مسلوبة الإرادة ليختبروا مدى صمود ذاكرة الآباء والأمهات على تذكر وجود أولادهم مهما تعرضت ذاكرتهم للمحو المدمر؟

اتفقنا أن شخصيات الفيلم السابق ظلت تشير لهذا العدو المجهول طوال الوقت باستخدام ضمير الغائب "هم"، دون أن نعرف من يكونوا لا فى البداية ولا فى النهاية، ولم نر منهم سوى وجوه بعض أفراد آدميين وآليين يقفون من بعيد يطاردون ويجرون ويفكرون ويتدبرون، دون أن ينطقوا شيئا أو يكشفوا عن هويتهم بأى وسيلة من الوسائل. حتى عندما تمكن بطلا الفيلم السابق السيدة تيلى باريتا (جوليان مور) التى فقدت ابنها و السيد آش (البريطانى دومينيك وست) الذى فقد ابنته الصغيرة فى نفس حادث الطائرة الوهمى المزعوم من القبض على أحد رجال هذا العدو المجهول مصادفة، وسألاه من يكون هؤلاء؟ ولماذا يفعلون ذلك؟ ولصالح من؟، إذا بالرهينة يطوح المتسائلين والمتفرجين بعيدا عن أى مفتاح للسر أو حتى ظله، ويكتفى بإعلان وتحذير كافة المتلقين داخل وخارج العمل السينمائى "إنهم يسمعوننا؟!!" بعدها يختفى الرجل إلى الأبد ليزيد الأمر غموضا على غموض.. أشرنا فى نهاية المقال السابق أن المصادفة السينمائية وحدها ساقت لنا فيلما آخر يعرض فى السوق المصرى يحمل الكثير من الأرضية المشتركة مع الفيلم السابق، لن يجيب لنا على كل التساؤلات بصراحة ووضوح تام، لكنه على الأقل سيلقى إلينا بطرف خيوط عامة تنير لنا الصورة بعض الشىء فى إطار المظلة الشاملة البعيدة، التى تحيط بالعديد من الأحداث المختلفة الشخصيات المتغيرة، على اعتبار أن الكثير من الأسئلة حولنا ليس لها بالضرورة إجابة. كما يشترك الفيلمان أن موقع الصراع مشترك هنا وهناك ويقبع فى الولايات المتحدة الأمريكية. فيلمنا الثانى الذى أضاء لنا شعلة عود ثقاب نصف منطفىء ومنهك بوضوح ليتعامل مع هذا اللغز بشكل غير مباشر على طريقة "ربما" هو الفيلم الأمريكى "مرشح الرئاسة/Manchurian Candidate" ٢٠٠٤ إخراج الأمريكى جوناثان ديم. من أهم أفلام ديم السابقة "ملفن وهوارد/ Melvin And Howard" ١٩٨٠ و"السباحة نحو كمبوديا/ Swimming To Cambodia" ١٩٨٧ و"صمت الحملان/The Silence Of The Lambs" ١٩٩١ و"اقتباس/Adaptation" ٢٠٠٢. يلعب فيلم "مرشح مانشوريان" طبقا للترجمة الحرفية لاسم الفيلم فى نفس المنطقة الدرامية، والاستهانة المقززة بذاكرة البشر ورؤوسهم التى حللناها سابقا، وإذا بنا نجد أنفسنا أمام نفس بدايات الصراع الدرامى المستغلق عن عمد؛ فلا أحد يعرف ولا أحد يتذكر ولا أحد يريد فتح متاريس بركانية تحوى كوارث مخيفة لا يتخيلها أحد.

بداية لابد من الإشارة أن هذا الفيلم الحديث هو إعادة لفيلم أمريكى قديم شهير بنفس الاسم إنتاج عام ١٩٦٢ أبيض وأسود من إخراج الأمريكى جون فرانكنهايمر، بطولة فرانك سيناترا ولورانس هارفى وجانيت لاى وأنجيلا لانزبورى. نال الفيلم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية مكانة متميزة للغاية بحصوله على خمس نجوم منيرة، كما حقق على مستوى الإقبال الجماهيرى أرباحا بلغت ٤.١٨ مليون دولار. اعتمد جورج أكسلورد سيناريست الفيلم القديم فى أحداثه على الرواية الشهيرة للمؤلف ريتشارد كوندون التى نشرت ١٩٥٩ بنفس الاسم، وبعدها انتبهت السينما إلى روايات كوندون واختاروا منها ثلاثة آخرين ليتحولوا إلى أفلام "شرف بريزى/ Prizzi's Honor" ١٩٨٥ و"شتاء يقتل/Winter Kills" ١٩٧٩ و"اللصوص السعداء/The Happy Thieves" ١٩٦٢. يهمنا كثيرا التعرف على قيمة فيلم الستينيات السابق من أكثر من ناحية، لنتعرف على التغيرات التى

طـرأت علـى نسـخة الفـيلم الحديثـة ونتيجـة المحصـلة النهائيـة لهـذه المغـامرة السينمائية. هذا الفيلم القديم كان ومازال نقلة كبيـرة فـى حيـاة كـل مـن شـارك فيـه خلـف وأمـام الكـاميرا بعـد كـل النجـاح الـذى حققـه، حيـث رشـح عـام ١٩٦٢ لجائزتى الأوسكار أفضل مونتاج وأفضل ممثلـة مسـاعدة لأنجـيلا لانزبـورى، وأيضـا لجائزة الأكاديمية البريطانية لأفضل فيلم وجائزة أفضل مخرج من رابطة المخـرجين الأمريكية وجائزة الكرة الذهبية لأفضل مخـرج، بينمـا فـازت لانزبـورى بجـائزة الكـرة الذهبية كأفضل ممثلة مساعدة، كما فازت أيضا بجائزة أفضل ممثلة مساعدة مـن المجلـس القـومى الأمريكـى للسـينما. حـديثا فـاز هـذا الفـيلم القـديم بجـائزة الأرشيف القومى للفيلم الأمريكـى مـن مكتبـة الكـونجرس الأمريكيـة عـام ١٩٩٣، واختاره معهد السينما الأمريكى أيضا عام ١٩٩٨ كواحد من بين أفضـل مائـة فـيلم عرضوا فى السينما الأمريكية. برغم هذا النجاح الكبيـر الـذى حققـه الفـيلم، فإنـه واجه مشكلات كثيرة فى عرضه أدت إلى احتجابه سنوات طويلة مع اغتيـال جـون كينيدى بعد عام واحد من عرض هذا الفيلم بسبب أحداث الفيلم وربطهـا بجريمـة الاغتيال، إلى أن بُعث الفـيلم إلـى حيـاة العـروض مـرة أخـرى عـام ١٩٨٧ قبـل أن يتخذ المنتجون قرار تقديم إعادة له، مع أن كلمة إعادة هذه من الصعب التمسـك بها مع التغييرات الجذرية التـى طـرأت علـى الفـيلم الحـديث. سـنتعرض باختصـار شديد إلى البنية التحتية للصراع الدرامى فى الفيلم القديم لنعقد مقارنة تلقائيـة مع النسخة الجديـدة، حيـث دارت أحداثـه خـلال مشـاركة القـوات الأمريكيـة فـى الحرب الكورية والصراع السياسـى المباشـر المريـر عـام ١٩٦٢ أثنـاء فتـرة الحـرب الباردة. ركز الفيلم على فرقة جيش أمريكية تضم ريمونـد شـو (لـورانس هـارفى) الذى لا يحمل علاقات وثيقة أو دافئة مع زملائـه، لكـن بعـد معركـة ضـارية خاضـها وحده ضد الأعداء عاد من نجا إلى أرض الوطن وكل منهم يحمل بداخله ما يحمله. بعد شهور فوجئ الجميع بمنح ريموند ميداليـة الشـرف مـن الكـونجرس لبطولتـه النادرة، وأصبح أبناء الشعب يقولون ويتغنون بـه كواحـد مـن أشـجع وأفضـل وأحـب القواد إلى قلوبهم!! لكن رئيس الفرقة بينيت ماركو (فرانك سـينارترا) الـذى يعـالج من مرض عقلى إثر الحرب يفتش وراء هذا السر، وهو مثله مثـل غيـره مـن بـاقى أفراد الفرقة الأحياء يعـانون مـن أحـلام مرعبـة وكـوابيس مخيفـة تـداهمهم عرضـا مستمرا، كما أصبحت سلوكياتهم غريبة مريبة مثيرة لا مبرر لهـا ولا دافـع. وأخيـرا نجح ماركو فى إزاحـة أبعـد طـرف مـن السـتار الثقيـل الـذى يخفـى وراءه مـؤامرة همجية لاآدمية، بعـدما اتضـح أن هـذه الفرقـة الأمريكيـة وقعـت فـى أسـر القـوات الكورية، وهناك تعرض شـو ورجاله لعملية غسـيل مخ مركزة قبل إطلاق سـراحهم؛ فأصبح الجنود أكثر سوادا وقتامة وبلاهة.. كما انكشـف تعرض المدعو ريمونـد شـو وحده لبرنامج خاص جـدا مـن غسـيل المـخ علـى يـد العمـلاء الصـينيين والاتحـاد السوفيتى سابقا، كى يجعلوه قاتلا مدربا عاتيا لأى إنسان مهمـا كـان قريبـا منـه دون عواطف أو مشاعر خاصـة تجـاه الجمهـوريين المعـاديين لليسـار، ونزعـوا عنـه إنسانيته وجردوه من عاطفته واحتلوا عقله بوضـع اليـد والتكنولوجيـا، وحولـوه مـن مناضل وطنى إلى سفاح محلى ودولى.. على الجانب الآخر مـن الاسـتفادة مـن هذا المخطط السياسـى الداهية أجهزت والدة ريموند شو (أنجيلا لانزبورى) علـى البقية الباقية من ابنها، كى تحقق كل الأهداف القصـيرة المـدى والبعيـدة المـدى واحـدا وراء الآخـر. فوالدتـه السياسـية المحنكـة التـى تعـد زعيمـة جواسـيس

الشيوعية فى الولايات المتحدة الأمريكية تسعى لمنصب لرئاسة مهما كان الثمن، لتحقيق النصر فى المعركة السياسية الطاحنة بين حزبى اليمين واليسار. بالطبع لن نتعرض لتحليل المنظور البصرى فى الفيلم القديم؛ لأنه ليس هدفنا، لكننا الآن نستطيع التوصل لمناطق التغيرات الكثيرة فى الفيلم الجديد بسهولة، خاصة أنه احتفظ بنفس أسماء الشخصيات كما هى، ومن الصعب التخلى عنها وهى التى تمتلك باعا طويلا مع المتفرج الأمريكى وذكريات لا تنسى رغم كل هذه السنوات. الفيلم الجديد الذى يبحث له عن مكانة بجانب شقيقه الأكبر الذى يحمل نفس الاسم، بدأ عرضه بالولايات المتحدة الأمريكية فى الثلاثين من شهر يوليو العام الماضى، كما عرض بمهرجان فينسيا السينمائى الدولى فى دورته السابقة. وقد احتل فى تقديرات النقاد المركز فوق المتوسط بقليل عندما حصل على ثلاث نجمات ونصف الذى يتفق مع تقديرنا أيضا، وهو ما يعنى مباشرة رصد تراجع عن قيمة ومدى نجاح الفيلم الأصلى القديم من حيث المبدأ. هذا إذا جازت المقارنة السينمائية من ناحية كافة العناصر؛ لأن الظروف المحلية والعالمية قد تغيرت كثيرا فى قلب وحول الولايات المتحدة الأمريكية، وتعرضت الخريطة السياسية إلى انقلابات سياسية كثيرة منذ ستينيات القرن الماضى وحتى الآن. لهذا قلب سيناريو دين جورجاربيس ودانييل باين فى الفيلم الحديث منضدة الأحداث زمان ومكانا ودلالة ورمزا بشكل كبير، حيث افتتح المخرج جوناثان ديم الفيلم بمشهد وجود فرقة أمريكية تشارك فى حرب عاصفة الصحراء فى تسعينيات القرن الماضى. وكان واضحا أن قائد الفرقة ماركو (دنزل واشنطون) يحاول جاهدا العثور عبر الخريطة وبمعاونة أحد المرشدين على مخرج لقواته لتمر بسلام، وعلى حين يمرح جنود الفرقة بمنطق حلاوة الروح قابعين فى سيارتهم، بدا زميلهم ريموند شو (ليف شرايبر) ساهما حزينا منكسرا من داخله لا يريد الحديث منعزلا عن الاختلاط والدنيا بما فيها. فى هذا المشهد القصير قام المخرج مع فريق عمله بتعريفنا بحقيقة الشخصيات من خلال لمحات بسيطة للغاية، وهى المرة الوحيدة التى سيمنح الفيلم فيها المتلقى لحظة واضحة كى يتعرف على حقيقة هؤلاء الجنود كما هى، فيما بعد ذلك سيتغير كل شىء ولن يتذكر أحد أى شىء حدث أبدا؛ لأنه لن يملك ذاكرته منذ هذه المعركة. لهذا حرص مدير التصوير تاك فوجيموتو مع مونتاج كارول لتلتون وكريج مكاى على التنقل ببطء حذر بين كل هؤلاء، مع ترسيخ الإيقاعات المختلفة بين الأطراف الثلاثة "ماركو/ريموند/بقية الجنود" المتفرقين ظاهريا من حيث المكان وطبيعة التركيبة الشخصية، لكنهم فى الحقيقة مشتركون من حيث المهنة والهدف والمصير المنتظر. فى لحظة غادرة لم يتوقعها أحد انقلبت ساحة الصحراء الهادئة إلى جهنم الحمراء كعادة الحروب، وارتج إيقاع التصوير والمونتاج ليبقى فى دائرة العنف المسيطر. وفى لمحات خاطفة بين دوى الطلقات والصراخات وموسيقى كليف جين وراتشيل بورتمان، تم قطع أحداث المعركة بسلاح البتر المفاجىء، وكأن النور قد انطفأ فجأة مخلفا وراءه الجميع فى الظلام، وهذا ما حدث بالفعل على كافة المستويات والأبعاد..

من هنا لهناك اتضح أن أعضاء هذه الفرقة وقعوا فى الأسر فى الكويت وتعرضوا لعملية غسيل مخ، وبعدها أشيع أن ريموند شو تصدى للفرقة المعادية وحده، مما دفعه إلى نيل ميدالية الشرف الأمريكية وأصبح فى نظر الشعب كله

بطل حرب مأثور ويميزه الجميع كسيناتور شاب وبطل وطنى خجول لا يميل إلى الإعلام. ومثلما شمل التغيير الزمان والمكان فى الفيلم الحديث، تغيرت أدوات الأم السياسية الداهية عضو الكونجرس الأمريكى إليانور شو (ميريل ستريب)، واتضح أنها شاركت تحت مظلة منظومة عالمية دولية تسمى "مانشوريان"، بالاشتراك مع العديد من السياسيين والعلماء وأصحاب النفوذ فى محو ذاكرة الجميع وتحويل ابنها المسالم إلى قاتل محترف ينفذ أوامرها. ثم أعلنت الأم المعجزة عن نواياها بدفعها ابنها ريموند السيناتور الشاب للترشيح لمنصب نائب الرئيس الأمريكى لتحكم الولايات المتحدة الأمريكية من خلاله، بل تحكم العالم كله. كل هذه المخططات الظاهرة والخفية انكشف مستورها بفضل مجهودات وإصرار اللواء الأسمر حاليا بينيت ماركو رغم إصابته بمرض عقلى وبمساعدة صديقة الشرطية السمراء روزى (كمبرلى إليز) على اقتحام كواليس السياسة المحرمة، والنبش فى المنطقة المظلمة فى مسرح ترشيحات الرئاسة. وبينما يمثل ماركو الجانب الفردى ويلعب دوره كضحية عسكرية تحمل الكثير من الخبرات وطرق البحث وقدرا من الذكاء رغم كل ما تعرض له، تمثل روزى الجانب الرسمى من الحكومة الأمريكية غير العليمة ببواطن الأمور، التى عثرت بطريق المصادفة على جسد الأسمر آل ملفن (جيفرى رايت) أحد الجنود السابقين فى نفس الفرقة. ومعه وجدوا شريحة غريبة مثبتة فى جسده لم يعثروا لها على دلالة، توءم نفس الشريحة الرفيعة الدقيقة المنزرعة أيضا فى جسدى ماركو وريموند شو ولا يعرفان عنها أى شىء، وقد تم دسهم جميعا لهم جميعا أثناء عملية غسيل المخ. الحقيقة أن مشهد تذكير آل ملفن لماركو بكل ما حدث واندهاشه من وصول شو إلى هذه المكانة واعترافه له أنه يرى أحلاما غريبة تؤرق نومه وتظلم كل حياته يعد واحدا من أجمل مشاهد هذا الفيلم، من حيث الحوار والأداء التمثيلى المؤثر. قسم المخرج طرفى الصراع بين أصحاب البشرة السمراء والبيضاء، مع وقوف البعض هنا وهناك على الحياد بما أنهم لا يعرفون الحقيقة، بينما يقف البعض الآخر فى الكواليس الخلفية يراقبون ما يحدث، وهم فى الحقيقة مشاركون فى تحريك الخيوط هنا وهناك، وفى النهاية يبقى الشعب الأمريكى هو اللاعب الخاسر الذى يجنى ثمار سياسات ومخططات لا يعلم عن دوافعها وأهدافها وطموحاتها شيئا.

الحقيقة أن هذا الفيلم يستحق الكثير من المناقشة والمساندة الدعائية التى تشير إلى أهميته، لكنه جاء وذهب هكذا دون أن يشعر به الكثيرون، خاصة أنه ملىء بالعديد من العلامات الزاخرة التى تطل برأسها بين السطور. بعد هذا العرض القصير من الصعب المقارنة بين الفيلم القديم والجديد واعتباره إعادة له بعد هذه التغييرات، لكن هذا لا يمنع أن المخرج جوناثان ديم قدم العديد من المشاهد الإنسانية، وكعادته استخرج طاقات كبيرة من الممثلين. هو ليس من هواة استعراض أدواته من المونتاج والتصوير والموسيقى ويجعلهم يجرون فى كل اتجاه، لكنه يعتمد كثيرا على الأدوات البشرية أولا وتجنيد فريقه لخدمته هو ومحور القضية،يميل إلى احتواء الممثل كاملا أو التقاط ملامحه بهدوء وترو كبيرين دون ملل أو عناء، لا يؤرقه ثبات الكادر كثيرا حيث يطلق الحرية الإبداعية لممثليه فى لحظات الصمت والكلام كى يفرجوا عن موهبتهم ويسيطرون على وسائلهم التعبيرية. مع ذلك لم يستطع تكريس المشاهد الأولى فى هذا الفيلم بالقدر

الكافى ومر عليها بسرعة أكثر من اللازم، رغم أهميتها الشديدة فى كونها الأساس الدرامى للعمل ككل.نحن هنا لا نتحدث عن عدد المشاهدبل عن الكيف والقدرة على تصميمها وتنفيذها ومعالجتها بقوة وبالعمق الكافى وترك الأثر المنشود. برغم تفوق السيناريو فى رسم وتفهم التركيبة الدرامية للشخصيات بكافة أحوالها المركبة المعقدة حيث لا يوجد تقريبا شخصية سوية بالمفهوم المعتاد، فإنه لجأ فى بعض الأحيان إلى الترتيب التقليدى، وكأن الفيلم يسير على قضيب قطار يعرف ركابه محطته التالية مسبقا، لا ينتبهون لما هو قادم بفضول ولا يكلفون خاطرهم بالنظر من الشباك للبحث عن الجديد والاستعداد للمفاجآت المتوالية. نعود إلى الفيلم القديم من باب الإشارة فقط وليس المقارنة الكاملة، لنجده لجأ إلى لغة الكوميديا السوداء أحيانا من باب التخفيف والتوظيف المتعدد المستويات. لكن المخرج جوناثان ديم هنا جرد الفيلم من أى نكهة كوميدية مهما كانت من وجهة نظره التى نفذها بالفعل ونحترمها، وذلك طبقا لأهمية القضية ولاإنسانيتها ومردودها الفردى والجمعى وأبعادها السياسية السيكولوجية الجاثمة. والنتيجة أن جرعة الكآبة ازدادت كثيرا دون أى متنفس مع الإحاطة بالغموض أحيانا؛ فانجرف العمل ككل للون الداكن الثقيل كثيرا رغم حيوية القضية ومعاصرتها وجماليات الموسيقى المعبرة. نحن هنا لا نفترض ولا نقترح لجوء المخرج إلى الكوميديا أو إلى أى طريق آخر؛ لأننا لسنا مكانه، لكننا نناقش النتيجة المقدمة على الشاشة كما هى ليس إلا.

يمثل هذا الفيلم إضافة قوية للممثل دنزل واشنطون الذى يمتلك قدرات حقيقية لتجسيد المشاعر الإنسانية والصراعات الداخلية مهما كانت عميقة ومعقدة ومشتتة ومتناقضة، دون أن يلجأ إلى الصخب أو الافتعال أو الإفراط فى الإشارات بما يخدم الشخصية واللحظة ككل. إنه يحل مشكلة الموقف الدرامى الصعب بمجرد نظرة عين مثلا تفهم جيدا ما ترسل طوال الوقت، محملة بكم محسوب من اللفتات والإيماءات الموحية، ويعلن سيطرته على مساحات وجهه كاملا حتى كيفية رمش العين المنكسرة التى يجسدها بمنهج يختلف عن طرفة العين القوية المسيطرة، وما بين القوة والضعف وداخلهما ما لا يحصى من الدرجات. أما ميريل ستريب فهى دائما الممثلة القوية المخضرمة التى تلتهم مشاهدها بمنتهى البساطة والتمكن.. لقد حاولت بالفعل إبراز شخصية هذه الأم الشريرة بالمعنى العام للأم عامة، وبمفهوم وطبيعة منصبها كسيناتور أمريكى بوسائل غير تقليدية رغم أحادية خط الشر واستمراريته المتصاعدة داخل هذه الشخصية؛ فخلقت لهذه الشخصية أسلوبا مدروسا بعينه فى اتباع رتم السير السريع الحاضر الطامع والهرولة والذهن الحاضر الذى يعرف الإجابة قبل السؤال، هى تعرف متى تتروى ومتى تندفع أو بمعنى أدق تتظاهر بالاندفاع، متى تضحك بصوت عال من باب التفاخر أو من باب إلهاء الطرف الآخر أو من باب التقاط النفس كسرة من اللحظة لتعيد تفكيرها فى لمح البصر. تعرف ميريل ستريب كيف تبث الثقة فيمن حولها وتتشدق بمنتهى الكبرياء بتصريحات كاذبة، ومتى تقذف كلمة من على بعد ومتى، وكيف تركز فى عينى الطرف الآخر بزاوية محددة موحية دون كلمة واحدة. الحقيقة أن ميريل ستريب رغم غرابة الدور وقسوة الشخصية التى تؤديها، لكنها زرعت لنفسها حصنا زجاجيا لا يتراجع ولا يتفتت بفضل التلقائية والسلاسة والدراية الكبيرة بما يدور حولها من أحداث فى العالم المعاصر. وقد

رشحت ميريل ستريب عن هذا الدور لجائزة أفضل ممثلة مساعدة عن هـذا الـدور فى جوائز الجولدن جلوب أو الكرة الذهبيـة التـى أعلنـت نتائجهـا منـذ أيـام قليلـة. غض النظر أنها لم تفز بها، إلا أنها بالفعل واحـدة مـن الممـثلات القلـيلات أصـحاب الشخصـية القويـة المـؤثرة، تجتهـد دائمـا ولا تبخـل بموهبتهـا وتحتـرم عملهـا وجمهورها دون تعال أو استسهال، لهذا مازالت ميريل ستريب تتـرك علامـة بـارزة فى معظم أعمالها وتصـمد فـى وجـه الـزمن وتـزداد قـوة وتنوعـا وتميـزا يومـا بعـد يوم..(٤٣٧)

"حالة حب"

دفعة أخرى مقبولة لمواجهة سينما البلاهة والتفاهة

صبرنا كثيرا على أحوال السينما المصرية التى تمر بمنعطف شائك من حياتها العامرة وتاريخها الطويل.. وكلما زاد كـم الأفـلام المصـرية التـى تـدعى أنهـا أفـلام بالزور وتتمسح بالمصرية من بـاب البحـث عـن تعـاطف المتلقـى، عـدنا وأكـدنا أن مجرد العثور على عمل حقيقى من حيث المبدأ لا يـدعى الفـن ولا يحمـل بطاقـة مزيفة تثبت مصريته اللاموجودة يعد بارقة أمل لرأب صدع السينما المصـرية، التـى تحتاج إلى حالة ترميم سريع وتضافر محبيها بجدية كاملـة.. منـذ أيـام عيـد الفطـر الماضى ونحن محتلون بمجموعة من الأعمـال المصـرية العجيبـة مـا أنـزل الله بهـا مـن سـلطان، يحمـل معظمهـا أسـماء عجيبـة وتقـدم نوعـا أعجـب مـن التهـريج والتغريب، الذى لا يُضحك ولا يحرض حتى على ابتسـامة بـدافع الشـفقة أو عـدم الانتباه لما يجرى من باب الغفران والتسامح اللامتناهى. لسنا فى حاجـة تـدعونا لاستعراض هذه النماذج المحيطـة لـيس فقـط؛ لأنهـا معروفـة للجميـع، ولكـن لأن مجرد ذكرها يثير داخلنا حالة من الملل والنفـور مـن مثـل هـذه الأعمـال أو أشـباه الأعمال، التى تتعمـد الحـط مـن ذوق المتلقـى بـأى وسـيلة مـن الوسـائل مهمـا كانت.. منذ حوالى ثلاثة أعوام كنا نقول إن موجة الأفـلام الهابطـة المحيطـة تعـود بنـا إلـى موجـة أفـلام المقـاولات الهابطـة، التـى تعـد علامـة فارقـة فـى تاريخنـا السينمائى نؤرخ لها بما قبلها وبما بعدها وبما وازاها وحـاول الصـمود أمـام تيارهـا الهادر قدر المسـتطاع. لكـن المشـكلة الآن أصـبحت أخطـر وأقـوى عـن السـنوات الماضية، خاصة عندما اكتشـفنا أن أفلام المقاولات التى تقوم على ضحكة وغنـوة ورقصة وأى حدث يحدث فى أى وقت دون منطق أفضل كثيـرا مـن غالبيـة الأفـلام التى تزكم أنوفنا الآن بكل طاقتهـا، أمـلا منهـا فـى قطـع أنفاسـنا الثقافيـة الفنيـة الفكرية من دابرها.. الغريب أن أفلام المقاولات المعروفة كانت على الأقل تتسبب فى إضحاكنا فى لحظة ما بسبب اجتهاد أى فنان هنا أو هنـاك، أمـا الآن فـلا أحـد يحاول الاجتهاد ولا أحد يكلف خاطره بالبحث عـن إفيـه جديـد حتـى ولـو لـيس لـه علاقة بالموضوع إذا كان هنـاك موضـوع أصـلا.. إذ ينصـب كـل همهـم علـى الحـل الأسـهل جدا الذى لا يجد أفضل من اقتباس أو بمعنـى أدق الاسـتيلاء قهـرا علـى إفيهات قديمة معروفة محفوظة لدى الطفل الصـغير قبـل الكبيـر، لكـن معظـم مـن يعمل فى أشباه هذه الأعمال لا يملك مـع الأسـف أبسـط مقومـات إلقـاء النكتـة، وماذا نتوقع من إفيه قديم بارد لا محل له مـن الإعـراب أو الوجود؟الغريـب أن الكـل

يدرك أن إفساد ذوق الأجيال جريمة أخطر من جريمة المخدرات التى تغيب الحواس والعقول؛ لأن تغييب الذوق والوعى جريمة بعيدة النظر والتأثير على القادم عبر السنوات القادمة، بنفس القوة التى تحاول بها جاهدة محو الهوية المصرية وعقلية المواطن المصرى الذى يولد والنكتة اللاذعة تسيل على لسانه بالفطرة دون أدنى مشقة منه.. ومع كل هذا الحصار مازال هناك بعض بارقة أمل تطل علينا كل حين وآخر، وتظهر بعض الأعمال تحترم على الأقل عقلية المتلقى المصرى الذى لا يجيد فى هذه الدنيا أكثر من توليف الكوميديا السوداء وممارستها طوال الوقت على الهواء مباشرة، بقدرة رهيبة على الارتجال والإبداع لا تبارى. إذا كنت تريد منافسته، فعليك أن تدهشه بما هو جديد عليه.. من بين هذه الأفلام التى حاولت الصمود أمام تيار التفاهة والسذاجة الغاشم سنجد فيلم "حالة حب" ٢٠٠٤ قصة وسيناريو وحوار أحمد عبد الفتاح ومن إخراج سعد هنداوى. بما أننا خرجنا عن إطار التهريج والادعاء، لا يتبقى لنا سوى التعامل مع هذا الفيلم بوصفه بناء فنيا متكاملا يستحق قراءة تحليلية خاصة به، مع الأخذ فى الاعتبار جيدا أنه هذا الفيلم أفضل من معظم ممن حوله بالمصادفة البحتة لسابق الظروف التى ذكرناها وغيرها الكثير التى لم نذكرها. أما مقارنته مع نوعية الأعمال التى تشبهه فى السياق فهذه مسألة أخرى..

يعتمد السيناريو فى فيلم "حالة حب" على طرح إشكالية الهوية الفردية كجزء لا يتجزأ من الهوية الجماعية، والربط بينها وبقوة وبين الهوية الثقافية والفنية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية أيضا. تضم دائرة العلاقات الدرامية فى هذا العمل جيلين مختلفين يقعان فى نفس الإشكالية، مع الفارق أن المنتمين إلى الجيل الأول أو الأكبر قرروا وتحملوا نتيجة قرارهم ومازالوا. لكن المشكلة هى الجيل الثانى الذى يخطو على أول طريقه وهو حائر، ولم يقدم بعد على اتخاذ القرار. من هنا أتاح لنا الفيلم الفرصة للتعرف والاختلاط أكثر بالجيل الأصغر، الذى يمثل الشريحة الغالبة من الشباب المصرى الآن المنتمى إلى الطبقة المتوسطة، لنتعايش مع مراحل تطور الصراع الدرامى التى تبدأ من نقطة البداية، حتى يرسو كل منهم على الشاطىء الذى يروق له مهما كانت النتائج. يمثل الجيل الأكبر شخصيتا الأم (مها أبو عوف) والأب (محمد مرشد)،يمتلك الاثنان موهبة الفن التشكيلى، لكنهما لا يمتلكان موهبة الفكر المتوحد المتفاهم لتباعد المسافة بينهما واختلاف أحلامهما تماما. الأب لا يرى وطنه مصر إلا من منظور اليأس التام، وقد نفض يديه عن الاجتهاد والجهاد بكل الأسلحة داخله وعزم أمره على السفر إلى فرنسا، كى يعثر على هويته المفقودة ووطنه الذى لا وجود له داخله قبل خارجه. وعلى النقيض تقف الأم أو الاستعارة الرمزية للوطن ذاته فى الجهة المقابلة تماما وترفض فراق وطنها؛ لأنه من غير المعقول أن تفارق نفسها بنفسها. ومثلما تخلى المواطن عن وطنه أو هذه السيدة منبع الحنان والتدفق والخصوبة والأجيال القادمة، كان لابد أن يحدث شرخ داخلى ينعكس على المستقبل القادم أيضا معنويا وجسديا. وأدى هذا الانشطار والخلل وتراجع درجة الإيمان بدفء الوطن وقدرته على الاحتواء إلى سفر الأب بصحبة ابنه الصغير سيف (هانى سلامة) دون معرفة الأم، بينما بقى الشقيق الآخر يوسف (تامر حسنى) مع والدته ليلقى كل منهما مصيره الذى لم يختره بيده. من هذا المنطلق نرى أننا أمام قضية حيوية بالفعل تحمل من المدلولات ما يكفيها لتصبح قضية ساخنة أو عدة قضايا متشابكة فى آن واحد، خاصة أن الصراع امتد أيضا عبر الجيل التالى الذى سيحتل بقية المساحة الزمنية لهذا العمل. وبينما يكافح

يوسف فى مصر لوضع قدمه على طريق الفن ويحاول العثور على منتج ويشق طريقه فى الحياة، يتقابل مع الفتاة الرقيقة ريم (زينة) المتخصصة فى صنع الفضة والحلى وراثة عن والدها الصانع البارع، وهو لا يعرف غير أدهم (شريف رمزى) أقرب أصدقائه الذى يلهو عابثا طوال الوقت خاصة على النت، حتى يتصيد الفتاة الأمريكية لندا (دنيا) التى تتقن العربية وتتقن أيضا جلب حبوب ممنوعة من الخارج لضرب الأجيال فى مقتل. على الجانب الفرنسى انهمك يوسف الذى تعلم الإخراج فى تقديم الإعلانات وأفلام قصيرة لا تعبر عن طموحه الفنى، وانحصرت حياته بين والده الذى يرسم الناس فى الطريق مثله مثل غيره من آلاف الرسامين، وصديقته الصحفية حبيبة (هند صبرى) المنتمية إلى أصول عربية وتعيش هى الأخرى فى فرنسا دون العثور على هويتها الضالة، وبين صديقه عمرو (عمرو ممدوح) الذى يقيم فى فرنسا بصفة غير رسمية وكل همه إرسال نقود إلى عائلته الفقيرة، حتى فقد حياته ثمنا لهذا التهور والحلم الذى يفوق قدراته ولم يخطط له جيدا.. هكذا نجد أن كل المشاركين فى دائرة العلاقات الدرامية يسألون أنفسهم نفس السؤال: "من أنا؟!"، باستثناء شخصية الأم ومعها شخصية زينة التى تمثل الامتداد الحى لها، خاصة أنها تحترف الفن هى الأخرى، والاثنتان هما الأكثر استقرارا وهدوءا داخليا ومصالحة مع النفس؛ لأنهما تعرفان طريقهما من البداية وتملكان قرارهما..

عندما يقرر سيف البحث فى مصر عن شقيقه ووالدته التى ملت البحث عنهما، يكون الفيلم قد وصل إلى نقطة الالتقاء التى ستضع الجميع فى مواجهة صريحة داخل سلة واحدة لا فرار منها إلا لها. وفى مصر أصبح على الجميع تحديد موقفه بشجاعة ومصداقية أمام نفسه أولا وأخيرا. لكن تبقى خطورة القضية المطروحة فى هذا لفيلم لافتة مغرية لم تستغل كما هو متاح أو مفترض من جانب السيناريو والإخراج دراميا وبصريا، أى أن المعالجة السينمائية كان من الممكن أن تتعمق أكثر من ذلك على مستوى المجتمع المصرى أو الفرنسى، لكن الفيلم ابتعد شيئا فشيئا وصعد إلى منطقة أقرب إلى التسطيح السهل، الذى افتقد معه تجسيد الهوية المذاق الفرنسى فى مجتمعه، وافتقد أيضا خلق الروح المصرية فى مجتمعها. وكما قال يوما المخرج الكبير الراحل صلاح أبو سيف:"ليس كل مشهد يضم قلة أو أى موتيفة من هذا القبيل بالضرورة أن يحمل روحا مصرية"!! برغم أنها التجربة الأولى للمخرج سعد هنداوى الذى قدم من قبل عدة أفلام قصيرة متميزة، فإننا كنا نتوقع أن يبذل جهدا إبداعيا أكبر كى يتعامل مع مناطق السيناريو التى تحتاج إلى دعم، وفى تقديم تفاصيل كادر سينمائى غنى ممتلىء يحمل إبداعا يضع بصمة صاحبه الأولى. النقطة الأساسية فى هذا العمل أن البناء الفنى سار بشكل منظم أكثر من اللازم، وظل يتنقل بين مصر وفرنسا بالترتيب المحفوظ الذى لم يكسر حاجز التوقع، بل أصبحنا نتوقع أين سينتقل ولماذا وماذا سيفعلون بكل سهولة.. الملاحظ أيضا أن بدايات ونهايات المشاهد جاءت مذبذبة إلى حد كبير؛ فأحيانا نجد مشهدا ينتهى فجأة دون سبب وجيه ليبدأ بعده مشهد آخر دون سبب وجيه أيضا. والسبب الوجيه الذى نتحدث عنه هنا ليس منطق أن كل شىء يجب أن يكون مبررا معلنا بكل صراحة؛ لأننا لا نبحث هنا ولا نشجع على التلقى السلبى على الإطلاق. لكن على الأقل يجب أن يكون هناك منطق درامى فى خلق بداية ونهاية اللحظة. كما أن مونتاج منى ربيع جاء متعسفا فى أحيان كثيرة ينتزع اللقطة من اللقطة بعنف دون سبب كنوع من أداء الواجب المفروض، وربما يكون مشهد تلاقى الشقيقين لأول مرة هو

أحد أفضل المشاهد فى هذا الفيلم مقارنة بما قبله وبما بعده؛ لأنه على الأقل يحمل جهدا مبذولا من ناحية المونتاج الطبيعى والمتوقع، وأيضا من جانب مدير التصوير نزار شاكر الذى افتقدنا وجوده ولغة كاميراته الحيوية ودورها الفاعل. إذا كانت معظم العناصر الفنية اتسمت بالتقليدية والحوار المتنقل بين الكلمة الرقيقة والعبارات المعتادة، فقد جاءت موسيقى يحيى الموجى فاقدة الهوية لا مصرية ولا غربية، لا تعبر عن الحدث ذاته ولم تقل كلمتها لا دلاليا ولا حتى على المستوى الجمالى البحت. وانعكست بعض الخطوط غير المتكاملة على أداء الممثلين وتعاملهم مع شخصياتهم، وهو ما نجده فى شخصية حبيبة التى جاءت مشوشة التصرفات وتابعة لسيف بشكل أكثر من اللازم مع أنها تحمل نفس قضيته. من المفترض أنها تمتلك شخصية مستقلة ناضجة بحكم خبرتها الحياتية والصحفية وحماسها فى إعلان موقفها على كافة المستويات، لكن عدم تداخل الشخصية بالقدر الكافى فى الأحداث وعدم وضوح موقفها وسلبيتها المفروضة عليها بعكس شخصيتها وتكوينها، انعكس على أداء الممثلة هند صبرى التى بدت مقيدة تائهة بعض الأحيان، وهى المعروفة بقوة موهبتها وحضورها الفاعل فى المشاهد التى تؤدى فيها بصدق. بما أننا وصلنا إلى أداء الممثلين،نستطيع أن نقسمهم فى هذا العمل ببساطة إلى ممثل ولاممثل.. هناك من الممثلين من يحمل قدرا من الخبرة ساعده على أداء مشاهده مثل مها أبو عوف ومحمد مرشد، وعلى الجانب الآخر مازال هانى سلامة مصرا على التعبير عن الانفعال الشديد إما بالدموع أو بنقيضها الصراخ المرتفع جدا والعصبية المبالغ فيها دون سبب واضح! وعلى حين يقف شريف رمزى ودنيا موقف الوسط الفاتر بين الفريقين، جاء أداء عمرو ممدوح وتامر حسنى ليثبتا أنهما لا علاقة بينهما وبين فن التمثيل أصلا. ولا أدرى من أين تصور البعض أن الحفاظ على تعبير واحد ونبرة صوتية واحدة مكررة طوال الوقت يسمى موهبة ويدخل فى نطاق التركيز وصنع شخصية الممثل المستقلة المتميزة؟؟!!، رغم أن هذه الاستاتيكية تنقلب بالتدريج إلى جمود وركود لتقتل الشخصية فى محلها، بسبب هذا الأداء النمطى الذى يسير على وتيرة واحدة باردة مدمرة لا تتغير!!!!من بين كل هؤلاء بدت الممثلة الشابة زينة وجها هادئا مريحا يحمل قبولا داخليا، لعبت مشاهدها بتلقائية وإحساس بالكلمة؛ فهى على الأقل لم تحاول إعلان موهبة لا تمتلكها ولا حاولت الافتعال والغضب فى وجوهنا دون جدوى..(٤٣٨)

"خالى من الكوليسترول"

هل على الطفل العبقرى أى حرج؟!

بين حين بعيد وآخر يثبت السينمائيون المصريون أن مرحلة الجفاف الإبداعى الطويلة القاتمة لابد أن يكون منها مهرب، وأن المكافحين العاشقين للفن الحقيقى ملتزمون ومتمسكون فى الطابور لم ينفرط عقدهم ولم يهدمهم اليأس القاتل مهما كان الطابور قصيرا..

مع معظم أفلام العيد المصرية العجيبة المريبة التى لا تمت إلى الفن بصلة، ظهر الفيلم الشيق "خالى من الكولسترول" إخراج محمد أبو سيف. من أهم

مميزات أبو سيف الابن حرصه على التنوع فى القضايا وأساليب ومناهج المعالجة الدرامية والبصرية طبقا للجو العام للفيلم ذاته، وتوظيفهم فى صالح العمل الفنى كوسيلة وليس كغاية. بعدما قدم المخرج الفيلم الجميل "أولى ثانوى" وفيلمه الجرىء "النعامة والطاووس"، مع تراجعه قليلا فى فيلم "بطل فى الجنوب" و"خلّى الدماغ صاحى"، عاد ليقدم فى أحدث أفلامه "خالى من الكولسترول" عملا سينمائيا متميزا يحترم عقلية المتلقى، فى وقت أصبح فيه المشاهد الضحية المقدمة كربانا دائما لحساب كل من يفتقد الوعى والموهبة والضمير الفنى. مع الأخذ فى الاعتبار أن الفيلم يقوم على لغة الكوميديا الحقيقية المدروسة التى أضحكت الجمهور العادى جدا فى دار العرض حولنا،حتى وصل الذروة فى مشاهد النهاية، وربما يكون ذلك ردا بديهيا على كل من يقذفنا بأعمال تافهة؛ لأن هذه هى الكوميديا من وجهة نظره الجهولة؛ ولأن "الجمهور عايز كدا!!" كان من المفترض مشاركة "خالى من الكولسترول" ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته السابقة، لكن بسبب عدم الانتهاء من تجهيزاته انسحب من مضمار الجوائز، ويظل تفاعل الجمهور الإيجابى معه الجائزة الحقيقية التى يستحقها كعمل كوميدى إنسانى مختلف يستحق المناقشة. هذه هى المفاتيح التى سنستخدمها فى فك شفرات العمل الذى يبدو سهلا هادئا، لكنها فى الحقيقة سهولة تحمل قدرا كبيرا من صعوبة التفكير والتنفيذ والتحقيق، وهى أحد أهم مصاعب الأعمال التى تندرج تحت نوعية السهل الممتنع. اعتمد كاتبا السيناريو عثمان شكرى ومحمد أبو سيف على توليفة نفسية إنسانية كوميدية نقدية لاختراق عالم يبدو ظاهره مستقرا، لكن داخله معقد ومركب بشكل كبير يقوم على فرضية المزج المستحيل بين براءة عالم الأطفال ومصالح عالم الكبار. لقد طرح الفيلم سؤالا عن نتيجة انزلاق قدم أحد الملائكة وسط جهنم الحمراء والصفراء وكل لون، باستثناء اللون الأبيض الشاهق السماوى الذى يألفه الملاك الطيب؟!! هذه المحاولات المختلة والصراعات القاسية من جرّاء التقاء الضدين كان لابد لها من وجود ضحايا طالما دخلنا لعبة الفريسة والصياد. أما الفريسة فهو الرسام الموهوب أيوب (أشرف عبد الباقى) الذى يتعامل مع الدنيا ومع نفسه بصفته طفلا كبيرا، لا يعرف الكذب أو النفاق أو الابتسامة المزيفة أو الحلول التقليدية المباشرة أو المشاكل المعقدة. فقد كان خليطا من عبقرية والده الفنان التشكيلى المصرى الراحل الذى اشتهر فى العالم كله إلا بلاده، ومن والدته جميلة (إلهام شاهين) التى تنتمى إلى ذوى الاحتياجات الخاصة، وتوقف نموها العقلى عند مرحلة الطفولة التى تعيش عمرها لعبا، لا تحمل هم شىء طالما أن ابنها وصديقها وحبيبها ورفيقها ومؤنس وحدتها وملاكها أيوب معها وفى قلبها ولا شىء له أى قيمة بعد ذلك. وكلما كبر أيوب لعبت الأم بالنسبة له أيضا كل هذه الأدوار مجتمعة؛ فأصبحا لونين فى لوحة واحدة لا يفترقان أبدا، وإلا سينهار هذا العالم المتخيل والواقعى من الأساس. لكن هذه العبقرية الإنسانية الفنية الهائمة على وجهها كان لابد لها من اختبار قدرى عاصف على هيئة صياد شرس، يحاول اعتصار عسلها حتى يلتهم الخط الأحمر الأخير من حدود إنسانيتها المسرفة مهما كان الثمن. أما الصياد فقد انشطر إلى نصفين متشابهين متمثلين فى يونس (حسن حسنى) صاحب شركة الإعلانات الكبرى وذراعه الأيمن

كاميليا (خلود)، اللذين تفننا بقلبهما الحيادى البارد مثل وجهيهما وملابسهما فى امتصاص كل عبقرية الفنان الطفل الطويل القامة باستمرار بمحاصرته بأكبر كم ممكن من الأعمال المطلوبة فى زمن خرافى خارج حدود الزمن. ثم أتوا على البقية الباقية منه بتلويث براءته بدخان الحشيش وسموم الهروين، وانتزعوا أيوب من دفء وأمان أحضان أيوب وجميلة، وبالتدريج نجحت لغة المال والإلهاء الحاكمة للسوق التجارى والإعلامى فى عزل الفنان عن عالمه وذاته ورسوماته وأفكاره ووالدته الملازمة له فى كل مكان حتى فى العمل. إن وجود جميلة دائما إلى جوار أيوب ووجوده بجوارها فى كل تفصيلة صغيرة تحت مظلة عالمهما الوديع الخالى من الأحداث الجسام يمثل له ولها معادلا مجسما للفطرة يطمئنهما على حقيقة جوهرهما الأصيل، ويمنحهما الأمان والثقة فى تفردهما ومصداقيتهما وسط عالم الكبار الغامض. إنهما لعبة إنسانية واحدة كبيرة مقسمة إلى قطعتين لا تفترقان أبدا، تكونان سطح مرآة واحد متطابق نصفه أنثوى ونصفه أنثوى. ومن الضرورى بقاء الأم بالتحديد فى الخلفية القريبة أو البعيدة مع روح أيوب وداخلها؛ لأنها الصانع الحقيقى لهذا لعالم المدهش المتخيل المثالى وسط عالم واقعى مرير لامثالى.

فى ظل عالم طفولى نقى لا يتكيف مع العالم المهيمن ولغة رأس المال الجامدة، نشبت حلقات متواصلة من مواقف الكوميديا السوداء المختلطة بدواع كوميديا الشخصية والخلل الناجم عن تلاقى العالمين المتصادمين. بما أننا نرى كل الدنيا بعيون أيوب وجميلة خاصة فى البدايات قبل زحف ثم سيطرة رؤية الأطراف المضادة فى الصراع الدرامى، انتهج المخرج محمد أبو سيف أسلوبا يبدو فطريا فى التعامل مع عناصر الكادر السينمائى خلف وأمام الكاميرا؛ فاعتمد مدير التصوير طارق التلمسانى على زوايا وأحجام قريبة دافئة من بطلى العمل تضعهم فى وضع الصدارة والاهتمام مهما كثر من حولهم، دون التخلى عن التقاط تفاصيل عالمهما من ملابس وألعاب وألوان وإكسسوارات وديكورات ولغة كلامية وجسدية وطقوس طفولية؛ لأنها مكونات أساسية فى تأسيس صورة الجو العام لهذا العالم. كما حرصت الإضاءة فى مرحلة الصراع الأولى على توظيف الألوان والدرجات الناصعة البراقة المفرحة، طالما أن الصياد لم يستطع بعد خدش حياء الفريسة.مع توالى سقوط الضحية انغمست الألوان بكثافتها فى البقعة الداكنة شيئا فشيئا، بعد إعلان الفوز المستمر لفريق الكبار الواقعى الذين أوقعوا أيوب فى شر أفعال لم يفعلها. كما تعاون مونتاج دينا فاروق وموسيقى مودى الإمام مع الكاميرات لتوليد سياق مشاهد جميلة وأيوب منفردين ومجتمعين، بمنطق القفزات المرحة من هنا إلى هناك داخل المشهد الواحد أو فى العلاقة الشرطية بين المشاهد، تأكيدا لفرط الحيوية التى تجيش داخلهما وطاقة الحب الجارفة، التى تحتوى كل الناس ولا ترى إلا الجانب المتسامح البراق. وهى التى يترجمها الطفل الشقى بسرعة إيقاع حركته الجسدية ولفتاته وأفعاله وردود أفعاله وسباق زمنه الداخلى مع زمن الساعة التقليدية واتهامه الدائم لها بالبطء والتبلد الشديد؛ لأنها تريد إجباره على السير فوق قضيب تقليدى رتيب وتحرمه قهرا من ممارسة حياته الجميلة وسعادته التى خلق من أجلها. ثم عاد فريق العمل ليتفاعل مع تصاعد الصراع الدرامى واختلاف مراحله. وكلما انجذب أيوب للوراء هدأ صخب الإيقاع وتوارت البراءة وتباطأ حتى سكن تماما بعدما رضخ الطفلان

المقموعان إلى جمود عقارب الساعة الديكتاتورى مثلهما مثل غيرهما، حتى وصل أيوب إلى مرحلة الجمود التام مع ابتعاده عن جميلة وخصامه لعالمها وعالمه؛ فاستحق أن يُحرم من ذاته ومن موسيقاه الداخلية الشقية، وأصبح صديقا وملائما للإيقاعات الغاضبة والآلات الوترية الوحيدة الحزينة، التى تنعى عالما جميلا ولى بغير رجعة عندما تكتل كل الكبار على طفل واحد. كما انتهج المخرج أحيانا لغة الحوارات المغناة التى أضافت شكلا ومضمونا مختلفا على الفيلم، لكنها اختفت تدريجيا بعدما عاد الفيلم إلى نقطة البداية، وكشف لنا عن سبب تحطيم أيوب شركة الإعلان بغضب طفل كبر رغما عنه، ليجيب لنا عن نتيجة فرضية انزلاق قدم ملاك فى جهنم الشياطين.. أهم مناطق الصعوبة فى الفيلم هى تجسيد أشرف عبد الباقى وإلهام شاهين روح الطفولة دون سذاجة أو مبالغة، والسيطرة على المرحلة الانتقالية الصعبة لشخصية أيوب بين العالم السابق والقادم ورد فعل الأم المصدومة فى لعبتها، وتصميم مشاهد أيوب وجميلة التى تفجر حلولا وحوارات وأساليب تفكير ومفردات فطرية لا يتخيلها أحد ولا يغضب منها أحد نابعة من عقل طفلين فطينين بمنطق بديهى أنه ليس على الطفل المحبوب حرج.. (٤٣٩)

"مذكرات امرأة -الجزء الثانى/Bridget Jones: The Edge Of Reason"

الشقراء الحائرة بين حبيبها الصامت وعدوها المتكلم

ظلت طويلا تنتظر شروق الشمس ليمتلىء قلبها دفئا ونورا، لكن بعدما تحققت المعجزة لم تعرف هى ماذا ستفعل بكل هذا الكنز الذى تمتلكه بين يديها؟!

الفتاة الحائرة فى هذه الإشكالية الغريبة كانت ومازالت الفتاة الإنجليزية بريدجت بطلة الفيلم الكوميدى الأمريكى البريطانى المشترك "مذكرات امرأة – الجزء الثانى/Bridget Jones:The Edge Of Reason" ٢٠٠٤ إخراج بيبان كدرون. ربما يكون اسم هذه المخرجة جديدا علينا فى السوق المصرى، لهذا فضلنا تقديم بعض المعلومات المختصرة جدا عنها، حتى نعرف خبراتها ومرجعيتها التى أهلتها للتصدى لهذا الفيلم الناجح. بدأت المخرجة البريطانية بيبان كدرون مشوارها الفنى وهى مازالت فى مرحلة المراهقة المبكرة، وبعد استكمال دراستها السينمائية وإخراجها بعض الأفلام التسجيليةقدمت بعض الأفلام لمحطة بى بى سى، ثم لفتت إليها الأنظار ببعض الأفلام التليفزيونية. وأخيرا قدمت أول أفلامها داخل هوليوود "بشر مستعملون/ Used People" عام ١٩٩٢، ونجحت بعض الشىء فى حجز مكان بارز لنفسها وسط عالم الكبار، وبالفعل تسلطت عليها الأضواء بشكل أكثر إيجابية ووضوحا. بعدها استكملت بيبان مشوارها بتقديم فيلم "إلى وونج فو، أشكرك على كل شىء! جولى نيومار/ To Wong Foo, Thanks For Everything! Julie Newmar" إنتاج عام ١٩٩٥، ثم فيلم "مطرود من البحر/Swept From The Sea" عام ١٩٩٧، وأخيرا توجت مجهوداتها بعدما تم اختيارها لتستكمل النجاح الكبير الذى حققه الفيلم الشهير "مذكرات

امـرأة/Bridget Jones's Diary" إنتـاج ٢٠٠١ إخـراج شـارون مـاجواير، الـذى حقـق أرباحا بلغت مـائتين وثمـانين مليـون دولار، وأسـندوا للمخرجـة البريطانيـة الشـابة الجزء الثانى منه "مذكرات امرأة – الجزء الثـانى" الـذى نتوقـف أمامـه الآن لتقـديم قراءة تحليلية لـه. عـرض هـذا الفـيلم الحـديث لأول مـرة داخـل الولايـات المتحـدة الأمريكية فى الثانى عشر من شهر نوفمبر العام الماضـى، وبعـده بأسـبوع واحـد فقط بدأ عرضه دوليا فى جميع أنحاء العالم محققـا نجاحـا كبيـرا علـى المسـتوى الجماهيرى والنقدى. فقد رُشحت بطلة الفيلم الممثلة الأمريكية رينيه زلويجر عن هذا الجزء الثانى لجائزة الجولدن جلوب أو الكرة الذهبية لجائزة أفضـل ممثلـة فـى عمل موسيقى أو كوميدى لعام ٢٠٠٤ ونافست عليها بجدارة.

يجب علينا أولا الرجوع إلى الوراء قليلا بعض الشـىء لاسـتعراض أهـم خطـوط وملامح الصراع الدرامى فى الجزء الأول من هذا العمـل السـينمائى الممتـد، مـن باب التذكرة لمن شاهد العمل السابق؛ وحتى لا يتعرض من لم يشاهده لأى نوع من التشتيت أو التضارب. كما أن هذا الفلاش باك المختار سيتيح لنا بشكل أفضل التقاط مفاتيح العمـل الحـديث مـن بـاب الاسـتكمال والمقارنـة، خاصـة أن أحـداث الجزء الثانى تعتمد اعتمادا كاملا على أحداث الجزء الأول، وهى فرصة أيضا لتتبـع خط سير العناصر المشـتركة بـين العمـل القـديم وامتـداد الحـديث. أهـم العناصـر المشتركة بين العملين أنها تحمل رأسا واحدة تدير دفة التوجه الفكـرى للعملـين سويا، بالتـالى كـان هنـاك حـرص واضـح أن يكـون الجـزء الثـانى مثـل الجـزء الأول مـأخوذا مـن الجـزء الثـانى مـن روايـة الأديبـة الإنجليزيـة هيلـين فيلـدنج. وقـد تـم الاسـتقرار علـى الخطـوط العريضـة للشخصـيات والأحـداث وتفاصـيل هـذا العـالم المتكامل بهدوء وانسجام، خاصة بعدما شاركت الأديبة هيلين فى كتابة سـيناريو الفيلم الثـانى مـع آدم بـروكس وريتشـارد كيـرتس. إذا اتفقنـا علـى حتميـة البـدء بإيجاز من نقطة أهم ملامح الجزء الأول "يوميات بريدجيت جونز"، فسنجدها تقـوم علـى أكتـاف شخصـية الفتـاة الجميلـة بريـدجيت (رينيـه زلـويجر)، التـى تخطـت الثلاثين ولم تجد من يحبها وتعيش فى الدنيا هائمة بلا هدف ولا دافع، وتضع كـل همهـا فـى التـدخين بشـراهة وتنـاول الطعـام بـلا حسـاب، حتـى امتلأ جسـدها بشكل واضح؛ لأنها فى الواقع تحيـا بـلا حيـاة. المفارقـة الإنسـانية هنـا أن الفتـاة بريدجيت التى تبوح بكل أسرارها فى أحضان صفحات يومياتها الأمينـة، هـى فـى الواقع إحدى الخلاصات النادرة من طيبـة البشـر وحنـانهم وفطـرتهم التلقائيـة، ولا تفتقد أى شـىء سوى أن تثق بنفسـها أكثر وتبرز إيجابيات ذاتها بشكل أفضل، ولا تعاقب نفسـها على التركيبة الأصلية البراقة التى جاءت إلى الـدنيا وهـى تحملهـا داخلها دون عناء رغم ثقلها. لكن حياة بريدجيت التى كانت تتخبط بين هنا وهناك بلا ضابط ولا رابط كانت محط أطماع الشاب الوسـيم دانييـل كليفـر (هيـو جرانـت) خبير النسـاء المخضرم، الذى حاول الإيقـاع بهـا فـى حبائلـه الخبيثـة بكـل الطـرق مستغلا عدم خبرتها واندفاعها، حتى لحق بها المحامى البريطانى مارك دارسـى (كولن فيرث)، الذى انتزع الجولة وكشـف لهـا حقيقـة كليفـر المسـتغلة المخجلـة، وأعلن عن غرامه بها رغم كل الفوارق العظيمة بين توجه الشخصيتين معا، حتـى يبدو نظريا أن اجتماعهما معا هـو المسـتحيل الجنـونى بعينـه.. مـن حسـن الحـظ انتهاء الجزء الأول بالنهاية السعيدة وتحقق المعجزة، لتضـع بريـدجيت جـونز نقطـة

فاصلة فى نهاية الفصل الأول من قصتها مع الغريمين الكبيرين النقيضين ومع نفسها أيضا..

من هذا المنطلق وبعد مرور أربعة أسابيع فقط من نهاية الجزء الأول زمنيا، بدأت أحداث الجزء الثانى مباشرة بنفس ملابسات مفارقات الشخصيات المستمرة من الجزء الأول؛ لأن مجرد انتهاء الجزء الأول بإعلان الحب صراحة بين بريدجت ومارك دارسى لا يعنى من وجهة النظر المثالية أن كل الشخصيات حدث فيها انقلاب تام نحو النقطة المعاكسة بمنطق مثالية الأحلام الوردية أو المتخيلة. فى المرحلة الأولى بالتحديد بعد الوصول لنتيجة هامة محددة مثل التقاء الحبيبين لابد أن تحدث عدة توابع، تنتج تدريجيا ببساطة كلما يبتعد الإنسان عن لحظة خلال حدوث التحول فى حد ذاته، ليدخل فى مرحلة التعامل مع اختبارات مرحلة التغير الأولى من واقع تجربة الحياة العملية؛ فيخرج من حيز البرواز العام إلى الحدث الكبير، حتى يصل إلى التفصيلات الصغيرة من عالم الحقيقة ليقف على الأرض الصلبة. وهو ما يحدث بشكل الطبيعى كلما ارتحل الإنسان من الكل إلى الجزء بعدما قطع المشوار العكسى من البداية. أى أن أبطال الصراع الدرامى بريدجيت وكليفر ودارسى خاضوا سويا رحلة مشتركة ثنائية أحيانا وثلاثية غالبا تكشف تفصيلات وجزيئات حياتهم، حتى وصلوا إلى مرحلة الكل وإعلان الحب بين بريدجيت ودارسى وخروج كليفر مهزوما من هذه الجولة الساخنة، بالتالى لابد بعد الوصول إلى هذه الذروة الكلية من الرجوع مرة أخرى والنزول إلى أسفل مع ثلاثى الأبطال لنستعد إلى دورة جديدة من الصعود إلى الذروة الثانية. من أهم مميزات هذا الفيلم استمرار ثلاثى الممثلين الأبطال فى لعب الشخصيات الأساسية، مما سيعطى المتلقى الذى شاهد الجزء الأول الفرصة للمتابعة فى يسر وقرب، وكأنه يقلب صفحة الفيلم السابق ليرى ما بعدها كمحصلة طبيعية لعلاقة القرب والمصداقية والصداقة والذكريات المشتركة التى عقدها وعاشها مع ثلاثى الممثلين الموهوبين، الذى كان لهم دور كبير فى نجاح الجزئين معا. هذه التجربة العملية التى تعيشها جميع الشخصيات هى التى ستفسر لنا مباشرة سبب اختيار اسم الفيلم ليكون طبقا لترجمته الحرفية "بريدجت جونز: حافة العقل"، ومن البديهى ألا يوجد أى سبب للدهشة أو التساؤل عن سبب ارتباط اسم الجزء الثانى مثل الأول باسم البطلة؛ لأن هذه الفتاة رغم كل شىء هى المحور الرئيسى الذى يدور الجميع فى فلكه من المحبين والأصدقاء وكل إنسان يقابلها يعرفها ولا يعرفها. هذه النقطة بالتحديد أى التركيبة الدرامية لشخصية بريدجيت جونز هى التى نريد التوقف أمامها ونتأملها؛ لأنها من ركائز نجاح الفيلم حتى وإن كان أقل من سابقه، ومن أهم مناطق صعوبته أيضا سواء من ناحية الكتابة أو التمثيل أوعمل المخرج ككل. مع بوادر نجاح بريدجيت مع حبيبها مارك دارسى واستمرار كليفر محاولاته للإيقاع بها فى بلدهما بريطانيا، أو فى رحلة عملهما القصيرة المؤثرة إلى تايلاند كمقدمين برامج فى نفس المحطة التليفزيونية، تكشف الجميلة يوما بعد يوم عن مدى طيبتها وعدم حسابها الأمور بدقة وامتلاء قلبها الكبير برعونة طفل صغير رغم ذكاءها وفطرتها، لكن دون الوصول إلى مرحلة السذاجة البلهاء. هذه الفتاة بريدجيت تعيش مع غيرها دائما، تهتم به وتتأثر إنسانيا بصدق بمن لا تعرفه وتتعاطف معه وتفترض الصدق أولا فى الغير قبل الحرص والكذب، مؤمنة أن معظم الناس مثلها لا يخططون ولا يضطرون

إلى النفاق ولا يشغلون رؤوسهم بالتحايل والمكائد وما شابه. بالتالى تتعدد المواقف الكوميدية المحرجة التى تقع فيها بريدجيت، وتتسبب دون قصد أبدا فى إحراج حبيبها دارسى السياسى الصبور جدا المتزن أكثر من اللازم المتحفظ فى كلماته ومشاعره بشكل قاتل. وهو ما يجعل بريدجيت تبدى عدم الثقة بنفسها وقدرتها على الاحتفاظ بحبيبها؛ لأنها واثقة جدا أنها ستهزم أمام أى منافسة أنثوية مهما كانت، خاصة إذا كانت ربيكا (جاسيندا باريت) مساعدة مارك دارسى فى العمل الفاتنة الرزينة مثله تماما. هذا الإدراك الواعى بالفارق بين الطيبة الحقيقية النابعة من داخل الإنسان ووعورة السذاجة أو ادعائها لكسب تعاطف الغير والمتلقى، هو الذى حرص عليه جميع أفراد هذا العمل خلف وأمام الكاميرا. لهذا سنجد مدير التصوير أدريان بيدل يحرص على التقاط بريدجيت جونز كمحور ملموس فى مركز المنظور البصرى للمشهد، مع الأخذ فى اعتبار أن هذا التركيز يبدأ دائما من لحظة توهج سريعة، سرعان ما تتحول إلى مساحات واسعة مضحكة من الخفوت المتأنى، كلما أوقعت بريدجيت نفسها ومعها دارسى غالبا فى مواقف محرجة. الفارق كبير أن تكون الشخصية هى محور التمركز كبطلة متحكمة فى الموقف، وكفرد ضائع بين الجميع يريد أن يفعل شيئا ولا يقدر. ولأن إيقاع شخصية بريدجيت سريع وأخطائها لا تنتهى، ولأن مفاجآتها أو بمعنى أدق كوارثها لا يتوقعها خبراء أفلام الآكشن، ولأن لا أحد يعرف إلى أين ستتجه أو كيف سينتهى بها مصيرها فى هذه اللحظة وهذا المكان وهذا الزمان، لعب المونتير نك آنجل بسياق المشاهد ليكون منظومة متكاملة متدفقة الوطأة تمتلىء بالعديد من التفاصيل الكوميدية، التى تضرب وتبدأ الموقف هنا لتلاقى وتحصد النتيجة المضحكة المفاجئة هناك وكأنها لحظة ممتدة معتمدا على العديد من التفصيلات؛ لأن هذا الفيلم فى الحقيقة يعتمد فى الأساس على حدثه الأوحد، وهو المطاردة المستمرة بين الثلاثى بريدجيت وكليفر ودارسى، مهما تبادلوا الأدوار والمواقع والإرسال والاستقبال. كما جاءت موسيقى المؤلف هارى جريجسون-وليامز خليطا من المرح والجمل الإنسانية، ليشارك بريدجيت شخصيتها وكأنه جزءً منها، بمعنى أن الموسيقى فى الحقيقة تضحك مع الشخصية، لكنها لا تضحك منها ولا تستهزىء بها أبدا، وهو ما يعود بنا إلى صعوبة الخط الرفيع الذى انتهجته المخرجة من البداية فى التفريق الواعى بين طيبة بريدجيت وسذاجتها وإدراكها عيوبها بصراحة. النتيجة الطبيعية تولد وتطور شعور بالألفة وصلة قرب أو قرابة بين المتلقى وبريدجيت، التى تفرح كالأطفال ولا تغضب طويلا أو كثيرا كالكبار، لهذا جاء تصميم الملابس لجانى تميم أقرب إلى الألوان الهادئة والتصميمات الأنيقة غير اللافتة للنظر بشكل كبير طالما أن بريق الشخصية قابع فى الداخل غير معلن. هذا التعاطف والتقارب والتوحد هو المنهج الذى رسخته المخرجة من البداية بانتظام وتوظيف الأدوات التى تملكها، ثم زادتها بالحرص على احتواء وجه وجسد بريدجيت فى صدارة المشهد، وأيضا بتوجيه البطلة أحيانا حديثها إلى الكاميرا أو المتلقى مباشرة كمحاولة مسرحية لكسر الإيهام، فضلا عن استخدام بعض الأغانى الجميلة الخفيفة التى تحدثنا عن بريدجيت، وتشرح وجهة نظرها وتتفهمها وتتعاطف معها وتتحدث بضمير "هى" الذى يحمل ضمنا ضمير "أنا"ينقلب بالتدريج إلى "نحن" الجماعية نيابة عنهم وعنا.

بما أننا فى إطار رومانس أو قصة حب من النـوع الكوميـدى،كان مـن الطبيعـى اجتهاد الممثلين قدر المستطاع فى التزام منهج السـهل الممتنـع فـى الأداء مـع اختلاف مواقعهم. الحقيقة أن الجميع يدور فى فلك بريـدجيت، رغـم أنهـا تتوقـع أو تتصور أنها أضعفهم ولا ترقى إليهم، مع أنها محط المنافسة الشرسة بينهم، وهـو ما استدعى من الممثلة الموهوبة رينيه زلويجر توجها مدروسـا مـن الأداء يراعـى النقاط السابقة التى ذكرنا بين البساطة والسذاجة، من خلال فكر وأسلوب يعرف كيف ولماذا يجذب انتباه وتوحد المتلقى دون قصد أبدا وإلا انهارت بنية هذا الفـيلم من الأساس. كما لجأت زلويجر إلا إطلاق وزنها بعيدا عـن رشـاقتها المعروفـة بمـا يتناسب مع متطلبات هذا الدور مثلما فعلت فى الجزء الأول، وهو ما انعكس على أدائها وطبيعة حركة الجسد الممتلـىء وعلاقتـه بينـه وبـين ذاتـه ومـا حولـه ومـن حوله، ثم انعكـاس ذلـك إيجابيـا علـى تفجيـر الكوميـديا مـع مراعـاة الخـط الأحمـر للسخرية. وقد تكفلت زلويجر بالتعامل مع شخصية بريدجيت بعينـين زائغـة حـائرة وبطبقـة صـوتية تتعامـل مـن الخـارج نوعـا مـا متسـرعة ذات صـوت مرتفـع شـبه طفولى، ينطلق بسرعة غالبا فى الوقت الخاطىء ويصمت تماما أو يتـأثىء غالبـا فـى الوقـت الخـاطىء أيضـا، كانعكـاس صـوتى لفوضـوية الشخصـية وعـدم ثقتهـا بنفسـها بالقدر الكافى. لهذا تحججت بريدجيت بالغيرة من مساعدة مارك دارسـى ربيكا، وتصاعدت شـكوكها فـى وجـود علاقـة بينهـا وبـين حبيبهـا دون أدنـى دليـل قاطع، فقط للهروب من حياة الحب والمسـئولية الغارقـة فيهـا طالمـا أنهـا لا تـأمن على نفسـها من نفسـها. مع ذلك اتضح فى النهاية أن الجميلة ربيكا كانـت تتعمـد الظهـور فـى حيـاة دارسـى؛ لأنهـا مـن معتنقـى العلاقـات المثليـة ومعجبـة جـدا بالشقراء بريدجيت شخصيا وليس بالسيد دارسـى نهائيا! برغم المشاهد القليلـة كماً التى ظهر فيها والد بريجيت (جيم برودبنت) ووالدتها (جيما جونز)، فإنهما تركا بصمة درامية وتمثيلية جيدة؛ لأنهما يمثلا المنشأ الحقيقـى الـذى كـون شخصـية بريدجيت بهذا الشكل. وبـرغم اختلاف التفاصـيل مـن هنـا إلـى هنـاك، فـإن هيـو جرانت بثرثرته الدائمة وكولن فيرث بصمته المفروض عليه حاولا التغلب كثيرا على توجـه الأحـادى لشخصـياتهما دون تغييـر، واسـتغل الاثنـان مجموعـة المشـاهد المتعلقة بحبس بريـدجيت فـى تايلانـد، عنـدما دس لهـا أحـدهم المخـدرات فـى حقيبتها، ليقـدما فاصـلا مـن الخـروج المتطـور علـى شخصـياتهما، خاصـة أن هـذا الموقف هو الذى أعاد كرة العراك المباشر بينهما مرة أخرى مثلما حدث فى الجزء الأول. وهو ما أدى إلى وصول بريدجيت جـونز بيومياتهـا التحريريـة والشـفوية إلـى حافة العقل، كى تعرف أولا ثم تتمسك ثانيا بأسباب سعادتها، هذا إذا كان للعقـل حافة معترف بها ولها وجود من الأصل.. (٤٤٠)

"الغزوات الهمجية/Les Invasions Barbares"

محاكمة ساخرة مظلمة لبربرية عظماء العالم

طالما نادينا من قبل بأهمية مشاهدة نوعيـات أخـرى مـن الأفـلام السـينمائية غير الأمريكية المحتكرة للعقول، ليس فقط فى السوق المصرى بل فى كل أنحـاء

العالم. هذا لا يعنى الهجوم على تيار السينما الأمريكية فى حد ذاتها كجنسية؛ لأن كثيرا ما أمتعتنا السينما الأمريكية وستمتعنا بأعمال كثيرة، سواء تلك التى تسير على منهجها المعتاد أم التى تخرج عليها فى محاولة تمرد سينمائى فكرى.. لكن القضية التى نتحدث عنها هنا بعيدا عن أى جنسيات بعينها هى قضية الحصار الفكرى وغسيل المخ الفنى، الذى ينتج عن استمرار ثم إدمان تيار سينمائى واحد يمثل جهة بعينها على قدر اختلافها، وينتج عنه بالتبعية مصادرة الذوق العام وأسره فى ملليمتر ضيق واحد لا يخرج عنه ولا يتقبل غيره، من باب التعود والائتلاف وانكسار حدة الفضول الإنسانى واستئناس غريزته المعرفية. هذه الكلمات المختصرة بعينها هى نفسها التى كنا سنعلن عنها إذا احتكر السوق المصرى الفيلم الفرنسى فقط على سبيل المثال. لكن تغيير أو بمعنى أدق تعديل مذاق وقنوات استقبال المتلقى المصرى لنفتح أبوابه ونوافذه لتقبل وتذوق مناهج ورؤى سينمائية أخرى ليس بالشىء الهين؛ لأن ما تم زرعه فى سنوات طويلة لن ينمحى هكذا فى غمضة عين. قبل العامين الأخيرين كان مهرجان القاهرة السينمائى الدولى هو المنفذ المهم السنوى، الذى يجد فيه المتلقى فرصته لمشاهدة العديد من الأعمال المنتمية إلى جنسيات مختلفة، بخلاف وسائط اشتراكات المراكز الثقافية ومكتبة الأسكندرية حديثا والدش والأقمار الصناعية والمحطات التليفزيونية، بخلاف الجمعيات الفنية التى تحاول التعريف بالاتجاهات السينمائية المختلفة قدر استطاعتها ومجهوداتها وميزانياتها. فى العامين الأخيرين وجدنا متنفسا ثقافيا فكريا آخر متمثلا فى مركز الإبداع الكائن فى دار الأوبرا المصرية، الذى أعد واستضاف العديد من أسابيع الأفلام المتنوعة الألمانية والإيطالية والكندية والفرنسية والإسبانية والروسية وأفلام المخرج الكندى المصرى الأصل الشهير أتوم إيجويان مع استضافته شخصيا، وقد سجلت هذه الأسابيع التى تتيح الدخول مجانا نجاحا كبيرا لم يتوقعه أحد، حتى وصلنا فى النهاية إلى إعادة الفيلم الواحد مرتين وثلاثة لمقابلة احتياجات الجمهور المصرى والأجنبى وإقباله المتزايد. ثم ظهر مهرجان الأفلام الأوروبية الذى أقيم العام الماضى، وقدم أفلاما متنوعة بأسعار مخفضة فى دور العرض، كما يقام الآن مهرجان أفلام الاتحاد الأوروبى ويقدم أعماله فى ثلاث جهات مختلفة مجانا أيضا، وهو بالفعل يعتبر حدثا فنيا فريدا من نوعه فى الشرق الأوسط. لكن الملاحظ أيضا تركيز معظم ما سبق على الأفلام الأوروبية رغم تنوعها، وهو ما يساعد على انتشارها وتقبلها بالتدريج، لكنه لا يمنع من استضافة أفلام قارة آسيا الثرية أيضا. لا أعتقد انه اتجاه بعيد عن القائمين لهذه المنافذ الثقافة، وهو ما سيتم تنفيذه فعليا بإقامة أسبوع للأفلام اليابانية فى القريب. الهدف من كل ذلك تنوير عقلية المتلقى ورفع مستوى ذوقه الفنى، وهو ما سينعكس بالتبعية على ارتفاع المستوى الفكرى والرؤية البصرية الذهنية واتساع مفهومها على كافة المستويات. على مستوى العروض التجارية بدور العرض المصرية نادرا ما نجد أفلاما سينمائية بريطانية وفرنسية، بالإضافة إلى فيلم هندى واحد عرض العام قبل الماضى.برغم أن غالبية هذه الأعمال قوى وممتع، فإنها تقدم على استحياء شديد وكأنها تعرف أنها وجدت فرصتها بالمصادفة البحتة، ولن تعود مرة أخرى إلا بمصادفة بحتة مثلها. لكن منذ وقت قليل وجدنا بارقة أمل جديدة فاجأتنا تصب فى نفس هذا الاتجاه، تتمثل فى عرض الفيلم الكندى الفرنسى المشترك

"الغـزوات الهمجيـة/Les Invasions Barbares" عرضـا تجاريـا علـى الجمهـور فـى مغامرة فنيـة هادفـة، تنظـر إلـى المسـتقبل وتحـاول التمـرد علـى الفـخ الثقـافى الأمريكى المهيمن بهدوء وعملي. الحقيقة أن هذا الفـيلم بالتحديـد حقـق نجاحـا كبيرا على المستوى النقـدى والجمـاهيرى فـى بـلاده وعالميـا، مـع أن المتلقـى المصرى يعتبره من النوع الثقيل فكريا نوعا ما. نحن هنا يهمنا تقديم قراءة تحليلية لهذا الفيلم الكندى الفرنسـى الهام فـى حـد ذاتـه، لعلـه يسـاهم مـع غيـره فـى تكـوين تيـار متـوازن مـع السـينما الأمريكيـة لخلخلـة الثوابـت الراسـخة الخاملـة، وسـنأخذه سـلما أيضا للتعريف بالسينما الكندية عامة من زاويـة التعريـف بمخرجـه ومؤلفه الفنان المهم دينى أركـان، لنتعـرف علـى قيمـة العمـل الـذى نتعـرض لـه، ولنرى أيضا كيف يفكر ويبدع الآخرون من حولنا؛ فلا يوجد أسوأ من العزلـة الفكريـة التى تصبغ الشعوب بالصدأ المتين.

تاريخ إنتاج هذا الفيلم عام ٢٠٠٣ بما يعنى أنه قديم نوعا ما، حيـث بـدأ عرضـه فى كندا فى التاسع من شـهر مايو لعام ٢٠٠٣، لكنه عـرض علـى جمهـور العـالم لأول مرة بمهرجان كان السـينمائى فى نفس العام. وقد نـال هـذا الفـيلم سـمعة عالمية بحصوله على جائزة أوسكار أفضل فـيلم أجنبـى عـام ٢٠٠٤، كمـا حصـلت عنه مارى جوزيه كروز علـى جـائزة أفضـل ممثلـة، وفـاز الفنـان دينـى أركـان عنـه بجائزة أفضل سـيناريو من مهرجان كان السـينمائى الـدولى عـام ٢٠٠٣. فـى إطـار جوائز سـيزار الفرنسـية السـينمائية العالميـة حصـد الفـيلم العـام الماضـى جـوائز أفضل فيلم وإخراج وسـيناريو، بالإضافة إلى ترشـيحه ونيلـه عـددا آخـر مـن الجـوائز السـينمائية الهامة الأخرى. يُعتبر المخـرج الكنـدى دينـى أركـان واحـدا مـن أشـهر مخرجى السـينما الكندية الناطقـة باللغـة الفرنسـية، فقـد بـدأ حياتـه السـينمائية كمخرج فى مركز الفيلم الكندى بإخراج الفيلم التسـجيلى "صـناعة القطـن" عـام ١٩٧٠، وظل هذا الفيلم ممنوعا من العـرض سـتة أعـوام بسـبب انتقـاده الفسـاد فى هذه الصناعة.. فى عام ١٩٧٢ أخرج دينى أركان أول أفلامـه الروائيـة الطويلـة "أموال قذرة"،الذى عُرض عالميا لأول مرة فى قسـم أسـبوع النقـاد بمهرجـان كـان السـينمائى الدولى. كما تم اختيار فيلمه الثـانى "ريجـان بادوفـانى" للعـرض فـى قسـم نصف شـهر المخرجين بمهرجان كـان عـام ١٩٧٣. ثـم توالـت أفـلام المخـرج إلى أن قدم فيلمه الشـهير "انهيار الإمبراطوريـة الأمريكيـة/ The Decline Of The American Empire" عام ١٩٨٧ الذى حقق نجاحا عالميا كبيـرا، وفـى عـام ١٩٩٥ قدم المخرج فيلم "الحب وبقايا الإنسـان" الـذى يعتبـر أول أعمالـه الناطقـة باللغـة الإنجليزية، واختير فيلمه "الشـهرة" ليكون فيلم الختام بمهرجـان كـان عـام ٢٠٠٠. وأخيرا قدم فيلمه "الغـزوات الهمجيـة" الـذى نتعـرض لـه الآن بـنفس أبطـال فـيلم "انهيار الإمبراطورية الأمريكية" مع إضـافة بعـض الممثلـين الجـدد، خاصـة أنـه يُعـد الجزء الثانى المكمل للفيلم الأسبق. مـن حسـن الحـظ أننـا شـاهدنا الجـزء الأول عندما عُرض ضمن برنامج أسـبوع الفيلم الكندى بمركز الإبداع كما شـاهدنا الجـزء الثانى أيضا فى حينها، وهو ما منحنا فرصة التلقـى الثـانى عنـدما شـاهدناه فـى الوقت الحالى، وبديهى أن يختلف التلقى الثانى عن حالة التلقـى الأول. الأرضـية المشـتركة التى تجمع بـين العـالمين أو الجـزءين هـى تقـديم المخـرج مـن خـلال حكايات إنسـانية وصراعات قدرية تبدو بسـيطة لمجموعة من البشـر، ورؤيـة نقديـة تشـريحية ماهرة غير مباشـرة لكل ما يجرى على خريطة العالم من أوضاع وتغيرات

سياسية واقتصادية واجتماعية وإنسانية وسيكولوجية، منتهجا منطق المفاجآت الإنسانية غير المتوقعة على الإطلاق، والسخرية المريرة اللاذعة المهيمنة على الشخصيات، وسياسة الكوميديا السوداء التى تدير كل شىء وتنحت الابتسامة المزيفة على الوجوه بمهارة، لكنها تخفى وراءها جبلا عاليا من الماضى الملىء بلحظات الحزن والأمل والحلم الذى أدى بنا إلى لحظتنا الحاضرة. من هذا المنطلق اعتاد الفيلمان أى الجزء الأول والثانى إقامة عدة نقاط تماس بين أجيال الماضى والحاضر عبر شخصيات مختلفة أو عبر نفس الشخصية لرصد كيف كانت وكيف أصبحت، من أجل تفجير العديد من الصراعات الداخلية فى تحليل العلاقات الإنسانية على المستوى التأويلى الأول، والمرتبطة بصفة أساسية بالأوضاع القائمة فى المجتمع المحلى أو المجتمعات الدولية البارزة على المستوى التفسيرى الأعمق. نستطيع الآن الهبوط قليلا بهذا الإطار النظرى على أرض التحليل العملى، ونتذكر باختصار شديد الجزء الأول "سقوط الإمبراطورية الأمريكية"، حيث اعتمد فيه دينى أركان على اجتماع أربع رجال فى أحد المنازل بالتوازى مع اجتماع أربعة نساء هن زوجاتهم وصديقاتهم بعيدا خارج حدود المنزل، ويتفرغ الجميع فى هذه الثرثرة المسرحية الممتدة الطويلة جدا للفضفضة بالحكى عن تجاربهم الشخصية الخاصة جدا ما بين الصدق والكذب، إلى أن ينكشف الجميع فى النهاية أمام بعضهم البعض. برغم أن هذا الاختصار مخل إلى حد كبير،فإننا نضطر له لنتفرغ بشكل أكثر تفصيلا للجزء الثانى "الغزوات الهمجية" الذى لايتابع فقط توالى العلاقات الإنسانية، بل يتابع أيضا المستجدات التى طرأت على الأحداث العالمية، لنتعرف على الغازى والضحية، ومن الذى يتسم بالبربرية الداخلية الفكرية وليست الهمجية الظاهرة فوق السطح، التى تخفى روحا أرقى بكثير مما يتوقع ويدرك ويجزم أصحاب النظر القصير.

يضعنا السيناريست والمخرج دينى أركان فى هذا الفيلم الحديث أمام عدة مستويات من الانهيار الإنسانى الفردى، الذى ينفذ منه إلى مستوى الانهيار الإنسانى الجمعى.. تبدأ نقطة الانطلاق الدرامية فى الإعلان عن نفسها بمجرد إعلان إصابة الأستاذ الجامعى الكندى ريمى (ريمى جيرار) المطلق الذى تجاوز الخمسين من عمره بمرض خطير، ثم يتداعى الانهيار أكثر عندما يقطع رأى العلم أنه فى حالة متأخرة تماما، ومن الصعب تجاوز مرحلة الخطر رغم بقاءه فى إحدى مستشفيات مدينة مونتريال الكندية بجوار مسكنه. من هنا أصبح الدافع الدرامى والإنسانى مهيأ أمام لويز (دوروثى بيريمان) زوجة ريمى السابقة للاتصال بابنهما الوحيد سباستيان (ستيفان روسو) المقيم فى لندن، ويعمل فى مجال الاقتصاد ويبرع فيه، بينما يتردد سباستيان فى السفر بسبب علاقته المتوترة مع والده منذ أعوام. مع ذلك يقف إلى جوار والده فى محنته، لكنه يسانده على طريقته الخاصة جدا التى لا تعرف غير لغة المال، وكأنه خزنة مالية كبيرة تمشى على قدمين. بمجرد وصول الشاب يسعى لتوفير أفضل وسائل الراحة لوالده، مستخدما إمكاناته المادية وفلسفته البراجماتية الخالصة، كما يتوافد عدد من أصدقاء والده القدامى وعشيقاته السابقات، ليتحد الجميع فى التخفيف عن المريض المرح، وربما لعقد جلسة وداع مطولة معه حتى النهاية، ومنها سنتعرف على مراحل محنة وانهيار كافة أطراف الصراع الدرامى الفاعلة. وظف الفيلم ظهور الفتى سباستيان لتحقيق عدة أهداف فى نفس الوقت.. أولا - التعامل معه

كنقطة التحول الدرامى التى سيؤرخ كل شىء مقترن بها كعلامة فارقة بما قبل مجيئه وما بعده. ثانيا - سيلعب دور المحرك الحقيقى لكافة الخيوط والشخصية الرئيسية القيادية محل والده، نتيجة لحالة المرض والتقاعد وكامتداد طبيعى لنفس الفصيلة البشرية. ثالثا - ستتحول معه وبالتبعية بقية شخصيات إلى أدوات أساسية تنفذ ما يخطط له على المستوى القريب والبعيد، وتستقبل نتائج ما يخطط له فقط لا غير. رابعا - سيستكمل سباستيان رسم تركيبة الشخصية الدرامية للأب، حيث يتميز الاثنان بالسخرية مع اختلاف أنواعها والتصميم الحاد على القرارات وتنفيذ الرغبات مهما كانت، والمداومة على صنع مفاجآت متوالية عجيبة مثيرة وتفجير منابع الكوميديا السوداء من حولهما دون قصد. خامسا - يثير مجىء سباستيان العديد من الصراعات والذكريات مع والده؛ لأنهما لا يتفقان أبدا أحيانا بسبب اختلافهما التام وأحيانا بسبب تشابههما التام. سادسا - سيتيح هذا التجمع العائلى بقدوم الابن الذى يهيىء جو الاستقرار والاستمرارية لهذه الصحبة بأمواله، ليسترجع الجميع ذكرياتهم الخاصة جدا، وكأنهم يستكملون حالة البوح الصريح جدا الذى بدأه الجميع فى الجزء الأول "انهيار الإمبراطورية الأمريكية". إن الشاب سباستيان يكشف عن الأحوال المتردية للمستشفيات إداريا وطبيا فى كندا، وكيف أن كل شىء لا يأخذ مجراه الصحيح أو الاستثنائى إلا بالمال باللفظ المهذب والرشوة باللفظ الصحيح. كل شىء عنده قابل للبيع والشراء دون النظر أبدا لكم يدفع، بأمواله اشترى حجرة واسعة لوالده فى المستشفى، وأعاد حاسبه المحمول بعد سرقته من غرفة والده. حتى زيارات الطلبة لوالده اتضح أنه دفع ثمنها، واشترى حبهم بأوراقه المالية ليرفع من روح والده المعنوية. المثير هنا هو أسلوب كشف المخرج عن سياسة سباستيان الفكرية الرأسمالية المستعمرة، الذى تدعى التقدم بأهم الوسائل همجية، لكنها فى النهاية تؤدى الغرض.أحيانا نتابعه فى تصرف أو موقف معين من بدايته إلى نهايته، وأحيانا نتابعه من لحظة متداخلة بعد قراره بقليل، وأحيانا نكتفى بمشاهدة النتيجة وإزاحة الستار بعد انتهاء الحدث تماما. من هنا لا تكمن المتعة والإثارة فى طبيعة التركيبة الدرامية للشخصية من حيث المبدأ فقط، بقدر ما يتداخل معها قدرة المخرج والسيناريست على التنوع الدائم فى الأساليب تحت مظلة عامة واحدة. من أكثر المواقف الدرامية التى تحمل فجاجة دالة لتركيبة الشخصية، أن ريمى عندما طلب مادة الهيروين لتخفف من آلامه القاتلة ذهب ابنه سباستيان بمنتهى البساطة والجرأة إلى قسم البوليس يطلب من الضابط وزميلته معاونته، ليرشداه إلى تاجر مخدرات يشترى منه بوصفه غريبا، ولا يعرف طريق هذا الصنف وعالمه، ومن أفضل منهما يعرف طريق التاجر البارع فى مهنته؟!! من هنا استغل دينى أركان هذه المهمة السامية فى البحث اللحوح عن الهيروين، ليقودنا بحتمية درامية سلسة ومنطقية إلى بطلة الفيلم الحقيقية التى ستجابه سباستيان حتى النهاية، وهى الفتاة المدمنة ناتالى (مارى جوزيه كروز) التى تقاطع والدتها إحدى عشيقات ريمى. تمثل ناتاليا هنا الاستعارة الرمزية الدالة لضياع الجيل الجديد فى المجتمع الكندى، خاصة أن النماذج الأخرى منه هى التى ارتضت المال من وراء تمثيل مشهد تعاطف مع أستاذهم فى المستشفى، باستثناء فتاة واحدة فقط شذت عن القاعدة دون سبب واضح.

من الطبيعى أن يحتاج هذا الفيلم المتعدد الطبقات فكريا إلى منهج خاص مرتب، ينتظم به المخرج كثرة كل هذه الصفحات المتداخلة فى بعضها البعض. أول وأهم هذه الملامح هو انقسام هذا العمل إلى خطين متوازيين.. يضم الخط الأول مشاهد منفردة ومتفردة بطلها سباستيان الجامد الهادىء جدا وحيدا أو مع حبيبتنه، أو مع بعض الشخصيات التى يتعامل معها لقضاء مصالحه، ثم انضمت إليه ناتاليا بعد ذلك واحتلت مكان حبيبته بالتدريج ليس فقط على المستوى الدرامى لاحتياج الأب لها بسبب إجادتها حقنه بالهيروين، لكن أيضا لنشأة علاقة عاطفية مفاجئة بينها وبين سباستيان نقيضها التام، لتضيف عبئا آخر إلى قائمة مفاجآت الفيلم الطويلة. يضمالخط الثانى عالم ريمى وكل من وما حوله، وهى مشكلة بصرية تواجه كاميرات مدير التصوير جاى دوفو ومونتاج إيزابيل ديديو، لكثرة عدد هذه الشخصيات واختلافهم بقدر عن بعضهم البعض، فى ظل تجمعهم أغلب الأحيان فى مساحة ضيقة داخل حجرة ريمى، بما يمثل ما يقرب من نصف دائرة أو ضلعى مربع وانحرافاته المتناثرة بتلقائية هنا وهناك. من الصعب تمييز شخصية بعينها للتركيز عليها؛ لأنهم جميعا يمثلون عالم ريمى القديم والحالى ويربطون الماضى بالحاضر لانعدام فرصة المستقبل أمامه، وهو ما يختلف عن مشاهد سباستيان بوصفه السوبرمان الوحيد، وبطل المشاهد الصريح الذى لا تخطئه الكاميرا ولا تهتم بمن حوله كثيرا من الشخصيات العابرة، إلا لرصد ردود أفعالها أمام سباستيان صاحب أسرع إيقاع فى الشخصيات والأقل حظا من الكلمات المنطوقة، وتصب اهتمامها على التقاط تفصيلات كل ما يدور فى فلكه أيضا، بصفته شخصية قيادية شديدة الترتيب والحزم مثلما أوضحنا فى البداية. إذا كان المونتاج لعب دورا كبيرا فى ضبط إيقاع المشاهد المزدحمة بصفة خاصة، وتوالى انسيابية توليف السياق حتى النهاية تبعا لحالة ريمى الصحية، فقد لعبت الكاميرات مع موسيقى المؤلف بيير أفيا دورا كبيرا فى لم شمل عالم ريمى فى نقاط مشتركة. فى نفس الوقت ترك الحرية لكل منهم للتعبير عن نفسه بشخصية مستقلة، ليلعب كل منهم دوره فى استكمال الحلقة الأكبر. برغم الإكسسوارات البسيطة والإضاءة الشاحبة والديالوجات المسرحية الطويلة الصريحة جدا التى استغلها المخرج لوضع حدود متدرجة بين االشخصيات وبين ريمى، بما يعنى انقطاع خيوط التواصل الزمنى التقليدى وليس الروحى والعاطفى شيئا فشيئا، فإن المخرج توقف بصبر وقصد عند مشهد بعينه جمع بين شخصيات الماضى فى خط أفقى، بعدما انتقلوا بمريضهم إلى بيت ريفى نائى ليزدادوا عزلة وتفاهما ووضوحا ومواجهة وصراحة.. فى هذه الأمسية الليلية الغريبة اتفق طابور الجالسين بجانب بعضهم البعض مثل شريط القطار البيتى على النظر أمامهم للاشىء، وظلوا يقلبون صوتيا وبمساعدة تداعى الذكريات أهم الأحداث السياسية والاقتصادية التى مرت على العالم طوال القرن الماضى، والتى شهدوها فى شبابهم وتحمسوا لها وتفاعلوا معها ومع الكثير من الحركات والاتجاهات والأيديولوجيات، التى تركت آثارها عليهم وعلى غيرهم من أجيالهم، لكنها كالعادة أصبحت أحداثا أو حواديت كلامية تندرج تحت بند "كان" فى الزمن الماضى وانتهت إلى حيث لا شىء، وكأن الجميع قد عاد لنقطة الصفر من جديد وهو يتذكر غزوات العالم الهمجية لبعضه البعض.

بقدر ما يضم هذا الفيلم عددا كبيرا من الممثلين الموهوبين المخضرمين بالفعل، نتوقف عند الممثل ريمى جيرار الذى بذل مجهودا كبيرا فى تجسيد شخصية المريض، الذى يجمع العديد من المتناقضات تختلط كلها فى بوتقة سحرية واحدة.. فهو الأستاذ الجامعى والصعلوك المشاغب، الحكيم جدا والمجنون جدا، القائد البارع فى إرسال القهر والمواطن البارع فى استقبال القمع، يرتدى حلة غير مرئية من الجدية الكاملة تضل طريقها وسط ثوب بهلوان سخريته لاذعة لدرجة مربكة ومميتة. كل هذا عبر أدوات الأداء الصوتى وتعبيرات العينين وملامح الوجه، وبعض الحركات الجسدية القليلة المختزلة بوصفه ملازما تاما للفراش أغلب الوقت. يُعتبر مشهد انتحاره الاختيارى الإجبارى الأخير بحقن ناتاليا له جرعات عالية من الهيروين بموافقة الجميع من أجمل لحظات الإبداع له ولكل من حوله. أما الفنان الثانى فهو الممثل ستيفان روسو المتعدد المواهب، الذى يحمل خبرة كبيرة فى المجال الفنى عامة، حيث يعمل ممثلا كوميديا وراقصا ومطربا ومذيعا ونحاتا ورساما أيضا. مع ذلك يُعد هذا الفيلم الكبير أول أعماله السينمائية وذلك من حسن حظه.برغم جمود الشخصية الظاهرى، فإنه تغلب على تخطيطها الأحادى خاصة قبل لقاء ناتالى، وحاول إضفاء شيئا من المرونة والبساطة والثقة المطلقة والغرور المهول على شخصيته، التى تسابق الريح فى خطواتها كشاب فى كامل لياقته. أما الممثلة مارى جوزيه كروز فقد لعبت دورا صعبا مركبا، ليس فقط لتجسيدها حالة الإدمان وضياع ملامحها الخارجية، لكنها فى الحقيقة نجحت فى تجسيد ضياع ملامحها الداخلية وبرعت فى رسم شعور دفين دائم بالخجل من نفسها أو ظروفها أو ضعفه أو من شىء ما لا تفصح عنه؛ لأنها من أقل الشخصيات كلاما واهتماما بها لشخصها. لكنه الخجل الممتزج بالخوف والوحدة وادعاء القوة والاكتفاء الداخلى وانهيار الأنوثة المكتومة، المغتال داخل نيران الإهمال الشديد الذاتى أولا والعام ثانيا والحسرة الدفينة والثورة الصامتة المهزومة قبل بداية الكفاح. فهى فى نظر نفسها ونظرهم لا تزيد عن مجرد موصلة جيدة لهيروين قاتل مثل الخنجر المقيد، بالتالى يمكن استبدالها بأى شخص أجير أو أى شيطان وانتهى الأمر..

من أجمل اللحظات الموحية فى هذا الفيلم الثرى الذى يبوح بالكثير بين سطوره هى لحظة عثور سباستيان على الضابط الذى رفض إرشاده إلى وكر تاجر مخدرات أمام وكر واحد من أشهر تجار الهيروين تجلب منه ناتاليا مؤونتها. هنا سأله الشاب الحاد بسذاجة رغم كل خبرته وجبروته: "لماذا لا تقبض على تاجر المخدرات وأنت تعرف نشاطه ومكانه؟؟!"؛ فأجابه الضابط الكندى بغير سذاجة: "وهل من الضرورى أن نقبض على كل تجار المخدرات!!".. (٤٤١)

"حكاية سمكة/Shark Tale"

الرسم بالألوان على صفحات عالم البحار الغامضة

هل يصنع الصدق الأبطال؟ أمر صعب غالبا الصدق لا يعجب الكثيرين.. وهل يصنع الكذب الأبطال؟؟ أمر أصعب غالبا الكذب لا يعمر أبد الآبدين. الكذب كما

يقولون يسير فى الهواء بلا مرسى ولا شاطىء ولا هدف؛ لأنه معفى نهائيا من القدمين مطرود من كل أرض، وما صنع فى الهواء فمصيره الهواء..

فى وسط خضم أفلام الحرب والثأر والدم والانتقام والخيال العلمى المخيف والقلق من الماضى والتوتر من الحاضر والخوف من المستقبل والجرائم والرعب والآكشن وغيرهم من الصنوف غير البشوشة، يحتاج الإنسان إلى مكان منزو بعيد يعيش فيه بهدوء مع نفسه وعلى سجيته يستظل بلحظة هدنة ولو قليلة. لعل هذه الفرصة الإنسانية التى نحن فى حاجة إليها لنريح موتور أعصابنا المحترقة دوما وإجباريا تتحقق بشكل كبير مع الأفلام الكوميدية والغنائية وأفلام الأطفال. لهذا وجدناها فرصة جيدة لالتقاط الأنفاس قليلا من تحليل الأعمال الثقيلة ولنتوقف هنا أمام فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "حكاية سمكة/ Shark Tale" ٢٠٠٤ إخراج الثلاثى فيكى جنسون وبيبو برجيرون وروب ليترمان، وقد شارك الأخير فى كتابة السيناريو مع ميشيل جى. ويلسون مع أنه العمل السينمائى الأول له. على حين اكتسب زميلاه خبرة كبيرة فى عملهما بمجال الرسوم المتحركة؛ فقام بيبو برجيرون بإخراج فيلم الرسوم المتحركة "الطريق إلى إلدورادو/The Road To El Dorado" ٢٠٠٠، بالإضافة إلى عمله كمصمم للرسوم المتحركة فى عملين آخرين فى عقد التسعينيات من القرن الماضى. أما فيكى جنسون فقد أخرجت من قبل فيلم الرسوم المتحركة البديع "الجميلة والقبيح/Shrek" ٢٠٠١ الذى حقق نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا، وتشترك مع بيبو فى إخراج الفيلم الحديث "حكاية سمكة" ليكون فيلمهما الثانى. عُرض هذا الفيلم بمهرجان تورنتو السينمائى الدولى العام الماضى، وقد تم ترشيحه لجائزة أوسكار أفضل فيلم رسوم متحركة لعام ٢٠٠٤. أجمل ما فى هذا الفيلم أنه يجمع ما بين الكوميديا والغناء ويستهدف بالطبع المتلقى المنتمى إلى الأطفال والكبار حسب درجة الاستقبال.

قبل الدخول فى تفاصيل فيلم الرسوم المتحركة الكوميدى "حكاية سمكة" نتوقف أولا أمام طبيعة العالم الذى تدور فيه أحداثه.. عالمنا المقصود والمستمر معنا من البداية إلى النهاية هو عالم قاع البحار والمحيطات، الذى يعج بالملايين من الأسماك وأسماك القرش بصفة خاصة والمرجان والأخطبوط وكل الكائنات الغريبة التى نعرفها ولا نعرفها، وهو ما يفتح الباب على مصراعيه أمام مبدعى هذا الفيلم من حيث المبدأ للانطلاق على مدى البراح الواسع فى صنع شخصيات هذا العالم أيا كانت الفروق بينهم، والإبداع فى الرسومات والألوان والتفاصيل وتمويجات المياه وخلق حركة الكائنات داخل المياه بقدر وزنها وتناسبها مع الضغط والقرب من القاع، بالإضافة إلى العالم المبهر المحيط من النباتات والركام القديم والأطلال والسفن الغارقة، إلى آخر تفاصيل هذا العالم المثير الذى يحقق الدهشة من مجرد تخيل أسراره وإمكاناته. كما يذكرنا عالم البحار أيضا تلقائيا بفيلم الرسوم المتحركة الشهير والممتع "العثور على نيمو/ Finding Nemo" ٢٠٠٣ إخراج الثنائى أندرو ستانتون ولى أونكرش، حيث يدور هذا الفيلم هو الآخر فى أقصى أعماق البحار، وهو الذى دفع كافة النقاد والمشساهدين الذين تابعوا العملين للمقارنة بينهما، والنتيجة ترجيح كفة الفيلم القديم عن

الحديث. أى أن فيلم "حكاية سمكة" له إيجابياته العديدة فى حد ذاته، لكن عند المقارنة مع زميله يختلف الأمر لأكثر من سبب كما سنرى..

إذا كنا فى عالم الأرض نستعير حكمة أن السمك الكبير دائما ما يأكل السمك الصغير بمعنى الالتهام الظالم المباغت دون وجه حق؛ فما بالك بعالم الأسماك ذاته وما يحدث فيه، وما بالنا بعالم سمك القرش أشرس وأعنف الأسماك قوة وغدرا وبطشا.. من هذا المنطلق قسم كاتبا السيناريو فى هذا الفيلم عالم الأسماك إلى فريقين متصارعين، أهم ما يميز هذا الصراع أنه بالفعل صراع غير متكافىء بالمرة. عدم التكافؤ هنا أمر أبدى وقدر أزلى، لكنه لا يعنى دائما هزيمة الصغير أمام الكبير، خاصة إذا تدخلت المصادفات السعيدة لمساعدة المقهورين. أما الفريق الكبير السمك القرش الجبار المنتصر دائما بحكم الطبيعة وقانون البقاء للأقوى فيترأسه سمكة القرش الكبيرة البيضاء دون لينو (صوت روبرت دى نيرو) الشرير، الذى لا تصد رغباته ولا ترد وهو منعدم القلب والإحساس، ويطابقه تماما ابنه فرانكى (صوت ميشيل إمبريولى) الذى يمثل الامتداد الكربونى منه يهدد أجيال المستقبل من الضحايا القادمة، بينما يختلف ابنه الثانى سمكة القرش لينى (صوت جاك بلاك) عنهما تماما، ولا يؤذى حتى بعوضة وقلبه ضعيف ويتعاطف مع كل الكائنات، إلى أن نكتشف فى النهاية السر الخطير أن المدعو سمكة القرش لينى مخلوق نباتى!! بالتالى هناك أمل فى عالم أفضل.. هذا هو التسلسل الهرمى لعالم الغزاة من كبيرهم إلى صغيرهم بخلاف رعاياهم المختارين والمجبرين فى كل مكان. أما العالم المقابل فلا مكان فيه مطلقا لهذه التسلسل السلطوى فى المناصب وبسط النفوذ؛ لأنها طموحات لا ترضى أحدا على الإطلاق؛ لأنها لا تهم أحدا من الأصل. الفارق كبير أن يعيش جموع من الكائنات فى شكل رأسى ويقاتل كل منهم ليبحث عن مكانه بين الآخرين، وأن تعيش مجموعة أخرى فى شكل دائرة أو فى خط أفقى مثل سريان مجرى النهر، بما يحيل مباشرة إلى حالة التآخى والسواسية التى تعشش بينهم ويعيشون بها ولها ومن أجلها. لكن المفارقة الدنيوية التى تحدث أن السلم الهرمى فى عالم الكبار لا يستقيم ولا يرتفع، إلا إذا سحب من رصيد عالم الصغار السلمى الهادىء بطبعه ويتعامل مع إمكاناته بواقعية كبيرة. هذه الواقعية التى يتخذها الصغار سياسة علنية فى عالمهم تعتمد على العيش فى هذه الدنيا تحت المياه لحظة بلحظة، طالما أن الأمن مستتب والكبار المتوحشون ملتزمون مقاعدهم إلى حين. أما حين يفكر جيرانهم الكبار فى التطوير من ممتلكاتهم على حسابهم فما عليهم إلا رفع راية الانسحاب الفورى والهرب بأقصى سرعة، والقدر فى النهاية هو الفيصل فى كتابة كلمة النهاية لحياة كل منهم. مع ذلك وفى ظل قانون الغاب المطبّق على أصوله تحت المياه طبقا لنواميس الطبيعة يظل الهروب له أساليبه وخططه ويوضح الفروق جيدا بين الكائنات. وعلى كثرة عالم السمك الصغير يهمنا التوقف أمام شخصيات قليلة سنتعامل معها كما قدمها الفيلم كمفاتيح درامية، تلخص وتختزل حياة وتركيبة آلاف من الكائنات لم نرها تعانى نفس الصراعات والعديد من الصراعات الأخرى اللانهائية؛ فملعب المياه مفتوح أمام الجميع..

على رأس هذه الكائنات المسالمة فى العالم البرىء المبتهج إلى حين السمكة الصغيرة أوسكار (صوت ويل سميث)، التى تعيش على أمل أن يكون لها أو بمعنى أدق له بصيغة المذكر أحلام جريئة ويصبح بطلا يوما ما. لكن كيف يصبح أوسكار بطلا وهو لا يملك مقومات البطل؟؟ الطيبة والمرح والبراءة والتلقائية وفطرة الطبيعة والذكاء غير الموظف لا يصنعون بطلا،هو لا يعرف كيفية الاستفادة من مؤهلاته الموروثة والمكتسبة، ليطبع بصمة بارزة فى قلب أى مكان وأى كائن آخر يقابله. مادام قلبه يسبق عقله ولسانه لا يكف عن الثرثرة ليعطيه الفرصة كى يتعامل مع الأمور بواقعية، فلن يشعر أحد به أبدا والنتيجة تساوى غيابه مثل وجوده عند الجميع إلا واحدة.. هذه الواحدة الذكية هى السمكة الرقيقة إنجى (صوت رينيه زلويجر) التى تحبه فى صمت وخجل من كل قلبها مع خالص الأسف؛ لأنه لا يشعر بها أبدا. وهو ما يؤكد انتفاء مقومات البطولة عنه؛ لأنه لا يجيد التبصر بنفسه وبمن حوله. لكن إنجى التى تعمل موظفة استقبال فى مكتب خاص تحت البحار للتنظيف والاستحمام، لا تملك القدرة هى الأخرى على حمل لواء البطولة والزعامة؛ لأن خجلها الداخلى وحبها الجارف لا يقودها إلا إلى سلسلة طويلة مكررة من محاولات يائسة لاستلفات نظر الحبيب بالنظرات والهمسات واللمسات والصمت الرهيب، بشكل متكرر غير إيجابى دون تصريح أو محاولة تغييره أو تغيير ذاتها واتخاذ خطوة إلى الأمام. المحصلة النهائية الدوران فى حلقة مفرغة من أوهام أوسكار وإحباطات إنجى الأنثوية التى تتسم ببعض السذاجة، وأهم ما يجمع بينهما أن الاثنين ينتظران لاشىء؛ لأنها لا يفعلان شيئا ولهذا يصلان دائما إلى نقطة الصفر الكبير.. وفجأة اتخذ الصراع الدرامى فى العمل مسارا مختلفا تماما وانحرف دورة كاملة، عندما ساق القدر بطولة وهمية فى طريق أوسكار اللابطل كما كان يتمنى طوال عمره، وأعلن أنه قضى بالضربة القاضية على سمكة القرش فرانكى ابن ملك البحار المتوج دون لينو؛ فيرفعه المجتمع السلمى فجأة إلى صفوف الأبطال العظماء على الأكتاف، ربما يغيّر لهم ناموس الطبيعة ويرشيه ببطولاته العظيمة كى يتعطل قليلا وتتوقف هذه الكائنات المسالمة عن الهروب، وتلتقط أنفاسها ولو قليلا وتمط لحظة السعادة ليطول عمرها، بعد اقتراض مضخة أوكسجين بطولية تحمى الأحلام وتكفل الحق فى الحرية والحياة. لكن إذا كانت البطولة الحقيقية لها ثمنها الباهظ، فما بالنا بالبطولة المصطنعة القائمة على بالون كاذب؟!! فقد جلبت عليه هذه البطولة حملا ثقيلا وضعها شعبه على أكتافه بعدما غير خريطة مجتمعهم الأفقية إلى سلم رأسى يناطح عالم الكبار، وعلى حين أصبح مطاردا من الزعيم دون لينو ورجاله للانتقام لابنه الراحل وخليفته من بعده، وأيضا من كل شعبه الذى تزاحم عليه بطلباته كلها بعدما امتلك مفتاح الحل الضائع منذ زمن، انشغل أوسكار الضئيل من داخله بمطاردة السمكة الحسناء الفاتنة الشريرة لولا (صوت أنجلينا جولى)، التى تسلط أسلحة أنوثتها الطاغية على كل من تريد استغلاله لتحقيق الشهرة والمال والزعامة وأى مصلحة ما تطولها يدها الجميلة أو زعانفها الواسعة. وفى خضم هذا الصراع المتصاعد ابتعدت جينى عن مركز الأحداث أمام عينى أوسكار أكثر فأكثر، خاصة عندما قادته كذبته البيضاء أو السوداء إلى سلسلة أخرى من الأكاذيب والمطبات لم يتوقعها أبدا. بالتالى أصبح أمام أوسكار اختياران لا ثالث لهما.. إما أن يكشف الحقيقة أمام الجميع ويخسر نفسه وكل شىء، وإما

أن يستمر فى الكذب حتى النهاية وأيضا يخسر نفسه وكل شىء. اختياران أصعب وأخطر من بعضهما البعض وكلاهما مر..

نعود مرة أخرى إلى مبادىء وبديهيات مواصفات الصورة المرئية التى تخيلناها بمجرد علمنا أن الفيلم يدور فى قاع البحار.. فقد اجتمع ثلاثى المخرجين فيكى جنسون وبيبو برجيرون وروب ليترمان على خلق وتجسيد عالم مبهر، يعتمد على اختلاط أوراق الكوميديا والغناء المرح وتقديم الشخصيات الطيبة، حيث استغلوا الكثير من الكائنات فى توليد لحظات ضاحكة من منطق الخير والشر معا. اجتهد الثلاثى فى التفريق المباشر بصريا بين تفصيلات وأسس العالمين، وخصصوا لعالم سمك القرش الكبار منهجا يتعلق بحجم سيكولوجيته المتضخمة، التى تميل بغريزتها للتخطيط والتدبير لتحقيق السيطرة بأدوات الشر، وبحجم جسده المتضخم أيضا الذى يلتهم معظم تفاصيل الكادر السينمائى ويملأه تقريبا عن آخره. وصنعوا من ألوان أجسادهم ومن ديكورات العالم المتخيل من حولهم مثل حجرة مكتب الزعيم وغرفة الاجتماعات الكبيرة ترديدا مجسما ومعادلا بصريا للمفهوم السائد الحاكم لهذا العالم وهو السيطرة والحدة فى القرارات، بمنطق أكون أو لا أكون.. لهذا أغلق عليهم المخرجون الثلاثة عالمهم وتركوهم يسبحون مستقلين، يغطى أجسادهم اللونين الأبيض والرمادى القاتم المائل إلى الأزرق الأسوأ منه، كما حوصرت ديكورات مصمما الديكور رونالد أو. لوكاس ودوجلاس روجرز مع الحزم الضوئية حولهم فى مساحات من العتمة النفسية، التى تسبح فى الألوان المنغلقة المنظور مع اختيار درجاتها الداكنة. طبيعى أن يتحول كل شىء حولهم إلى مفهوم ضئيل مقارنة بحجم سمك القرش الضخم، وسيطرته التى تجعله يفرض هيبته على المكان والزمان؛ لأن ضخامة الحجم وحدها لا تكفى. كما أن ضآلة الحجم وحدها ليست دليلا على الضعف. الخلاصة أن رائحة المكائد والدسائس ومخططات التدمير دائما تسيطر على هذا العالم، وهو ما يعنى تسرب مفهوم الموت مع كل لحظة تتعلق بالزعيم دون لينى بصفة خاصة وأتباعه من بعده. وسار مونتاج جون إتش. فنزون وموسيقى المؤلف هانز تسيمر على نفس المنهج، وتعاملا مع شخصيات وأحداث هذا العالم بمنطق السيد المهاب الذى يتحكم فى الإيقاع؛ لأنه يمتلكه.. عند التخطيط تهدأ اللحظة وتترك مقاليدها لسيدها كى يوقفها ويحركها متى يشاء، وعند المطاردات يجن جنون هذا الإيقاع الهادىء المدعى الرزانه ويكشف عن طبيعة غريزته الطامعة المقبضة، وتتحول المشاهد إلى سلسلة مطولة من المطاردات شديدة السرعة والهمجية أيضا بكل السبل غير الأخلاقية طالما أن الهدف غير أخلاقى مع استمرار تحكم الكبير فى كافة تفصيلات المشهد الذى يسير تبعه. عندما كان حزينا أقامت الموسيقى وداعا مهيبا لابن الزعيم المفقود، واحترمت أحزان الأب المصدوم فى القدرالغريب الذى غدر به وقرر نيابة عنه، وهو الذى اعتاد الغدر وإصدار القرارات دائما. فى المطاردات أعلنت الموسيقى انهماكها الشديد وربما استمتاعها بهذه المفارقة بين الصياد والضحية، وقدمت صحبة ممتعة تمزج بين طموحات الكبير الجادة وهروب الصغار المذعورالمرح رغم كل شىء. على جانب عالم الصغار السلمى اختلف الأمر كثيرا من حيث معرض الألوان الزاهية المريحة المفرحة التى صنعها المخرجون الثلاثة، وكانت مشاهد هؤلاء دائما خاصة فى غير وجود الكبار احتفالية بصرية تتدفق حيوية رشاقة تدرك قيمة الحياة المسالمة وحلاوتها.

كما حرص الثلاثى أيضا على تقديم فروق شكلية من حيث التصميم واللون وطبيعة الحركة بين شخصيات عالم الصغار؛ فصنعوا حدودا بين الذكر والأنثى عامة، ثم خصصوا المسألة أكثر وفرقوا بين الذكر القوى والمتجهم والعبوس وبين الأنثى الجميلة الطيبة مثل إنجى والأنثى الماكرة مثل لولا. بالتالى أصبح لكل شخصية إيقاعها وملمسها الخاص ولزمتها الموسيقية التى تصاحبها، وتعلن عن وجودها وفطرتها وقدراتها التى تعرفها أو لا تعرفها عن نفسها. وقد تكفلت باقى الشخصيات مثل السمكة المرحة سايكس (صوت المخرج الكبير مارتن سكورسيزى) وسمكتى الجيلى برنى وإرنى (صوتا دوج إى. دوج – زيجى مارلى) بتقديم التنوع الدرامى؛ حتى لا يحاصر المتلقى داخل صراع الانتقام الرهيب، كما أدى وجودهم إلى حدوث تنوع بصرى وأيضا درامى؛ لأنهم يملكون مع غيرهم وسائل أخرى فى تحقيق الكوميديا بألوانها على الشاشة. بالطبع لعب دوج كوبر المشرف على المؤثرات المرئية دورا كبيرا فى نجاح هذا الفيلم وصناعة هذا العالم المتخيل، الذى يمثل ترديدا ملموسا لعالم الشر. الخلاصة أن الفيلم فى حد ذاته يعتبر جيدا، لولا أن مجموع مشاهده لم يطعموها بنفس القدر من القوة والمتعة، كما أن تضييق حيز الصراع بين الأطراف المتنازعة وعدم اتساع رقعة الغناء إلى حد ما رغم إتاحة الفرصة لذلك، ساهم فى تقليل إحساس المتعة بعض الأحيان رغم المجهود المبذول من كافة الأطراف. هذا ما دفعنا مثل الكثيرين إلى عقد مقارنة مباشرة بين هذا الفيلم وأركان الفيلم الشهير "العثور على نيمو"، الذى أثبت تفوقه فى هذه المقارنة، خاصة أنه عرض منذ فترة قريبة جدا ومازال ماثلا فى الأذهان، حيث احتوى على عالم متكامل من الشخصيات، بالإضافة إلى اعتماده أصلا على قصة رقيقة تثير التعاطف فى البحث عن الصغير التائه.

ساهم الأداء الصوتى للممثلين فى دفع هذا الفيلم إلى منطقة النجاح وترشيحه لجائزة الأوسكار، خاصة فيما قام به الخماسى ويل سميث وروبرت دى نيرو ورينيه زلويجر وأنجيلينا جولى وجاك بلاك، عندما استخدم كل منهم طاقته وخبرته وقدرته على التلوين الصوتى لإحياء شخصيته التى يجسدها، رغم مرور كل منها بحالات ومراحل مختلفة؛ فجعلوا لكل منها أساسا قويا. ثم انطلقوا يشكلون منها تفريعات وإبداعات، خاصة فى إطار المنظومة العامة المهيمنة، ولا ننسى أنه فى النهاية فيلم رسوم متحركة يستهدف إمتاع الطفل أولا وأخيرا..(٤٤٢)

المصير المجهول للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة

ما قيمة الحياة بلا فن؟ وما قيمة الفن بلا مبدعين؟ وما قيمة المبدع بلا عمل؟ وما قيمة العمل بدون جمهور؟! تساؤلات بديهية ربما يضحك البعض منها، لكن من يعيش الواقع الفنى المصرى ويضع أصابعه فى النار سيدرك أنها بديهيات غائبة، وأننا نستنزف أرواحنا فى تحديد معالم فراغات باهتة وصل العالم إلى حلول قوية

فيها، ونحن مازلنا نلف وندور حول أنفسنا مثل اللعبة المعطلة نضيع الوقت فى البحث وراء أمور محسومة أصلا..

من كثرة الأمور المعلقة فى الفن المصرى سيتجه تفكير كل من يقرأ هذه السطور الأولى نحو كل فرع من فروع الفن تقريبا، وكل بند منه يحوى عددا لانهائيا من تفصيلات لا تنتهى. لكننا طرحنا علامات الاستفهام المجردة السابقة لنتوقف فى الواقع أمام قضية محددة للمناقشة، تتمثل فى انعدام جمهور الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة فى السوق المصرى على كافة المستويات. الحق أنها قضية محيرة قتلها المتخصصون والفنانون والنقاد وغيرهم بحثا، مع ذلك مازلنا محلك سر لا نتقدم خطوة بما يعنى تأخرنا عدة خطوات طالما العالم يجرى حولنا ولا يتعطف علينا بالانتظار.. ربما تسمح كم التفصيلات التى يحفل بها كل جنس سينمائى على حدة أن يخصص لها موضوع مستقل بذاته، لكننا رأينا الجمع بين فن السينما التسجيلية وفن الفيلم الروائى القصير؛ لأن الاثنين يشتركان سوياً فى المصير المجهول الذى ينتظر أعمالهما.. يتركز عدم وضوح الرؤية فى المصير على مستوى مصادر التمويل ذاتها والأغراض والأهداف التى تخضع لها من ناحية، ثم إمكانية عرض هذه الأفلام من جهة أخرى بمنطق كيف وأين ولمن؟

من البديهى البداية من عند نقطة الصفر، ونعنى بها مصادر تمويل الفيلم التسجيلى أو الروائى القصير.. على الفور سيتبادر إلى الذهن المركز القومى للسينما على أساس أنه جهة الإنتاج الحكومية الأولى للفيلم التسجيلى القصير والطويل والأفلام الروائية القصيرة أيضا، لكنه فى النهاية له ميزانية محدودة ويستوعب عددا قليلا من الفنانين الكبار والشباب. لكن ماذا سيفعل بقية الشباب من الفنانين الذين لم تشملهم ميزانية هذا العام، ومن الذى سيتحمس لأسماء مغمورة فى عملها الأول أو يحمل كل تاريخها مشروعا أو مشروعين كطلبة أو كهواة؟ أما الكبار فيعتمدون على علاقاتهم بالمراكز الثقافية والمنظمات الحكومية والهيئات الدولية، ومن المعروف أن كل منظومة من هذه المنظومات لها أهدافها المحددة التى لابد أن تتوافق معها استراتيجية الفنان كى تمول له مشروعه الفنى الصغير. على سبيل المثال لا الحصر سنجد أن بعض الأفلام التى تمولها بعض الجهات الأجنبية تحت بند الدعوة إلى الحرية، تهدف إلى التركيز على تهميش دورة المرأة بصفة خاصة فى المجتمع المصرى لخدمة أغراضها الشخصية التى تُنشأ من أجلها هذه الجهات. هذا لا يعنى أننا لا نعانى من هذه المشكلة الجسيمة فى المجتمع المصرى، لكن الأهم من ذلك وجهة النظر والرؤية المطروحة التى تسعى لتأكيد أن هذا هو الواقع الوحيد المفروض دون وجهات نظر أخرى فى نفس العمل، ودون استعراض أى نموذج إيجابى أو حتى متمرد يعبر عن احتجاجه ولو فى صمت! فى مقابل الإعلان من شأن هذه السلبية المفروضة علينا ومحاولة هيمنة هذا الخطاب الفكرى القمعى على المجتمع ككل، لإظهاره كمجتمع متخلف غابى ميئوس منه لا أمل منه ولا نجاة، نجد على الجانب الآخر بعض الهيئات الأجنبية داخل وخارج مصر تعلن موافقتها المشروطة على تمويل العمل الفنى بشرط إبراز كل إيجابيات مجتمعاتها هى، وكأنها الجنة الموعودة التى تكافح أمام النار التى تعيشها المجتمعات الأخرى. بنفس هذا المنطق شاهدنا على سبيل المثال فيلما تسجيليا إنتاج معهد جوته الألمانى لمخرج

مصرى شاب يتناول مدينة برلين، وفيه صب كل تركيزه من البداية إلى النهاية على إظهار مدى خصوصية هذه المدينة وإيجابياتها وتأثيرها فى نفوس الأجانب الذين يعيشون فيها، إلى آخر الإيجابيات البراقة التى ذكرها الفيلم عن برلين مدينة الحلم الجميل. بنفس النظرة الموضوعية المحايدة لا يمكن إنكار تميز مدينة برلين ببعض أو حتى معظم هذه المميزات، لكن الفيلم طرح وجهة نظر أحادية متحيزة دعائية تماما لم تسمح بظهور أى صوت آخر مناقض لهذه الآراء، أو حتى مختلف عنها من قريب أو من بعيد..

أما الأفلام التسجيلية السياحية أو الأفلام الدعائية الصريحة فلها هى الأخرى مشكلاتها التى تتعثر فيها.. بدلا من السعى وراء تفاصيل نظرية وآراء مجردة، سنكتفى هنا بمثال عملى يشرح لنا حقيقة الوضع من تلقاء نفسه دون أدنى تدخل من جانبنا.. يوما ما منذ عدة سنوات التقيت بالمصادفة البحتة مع أحد المخرجين التسجيليين الكبار، وكنا نتحدث عن مشاكل الفيلم التسجيلى كالعادة، وقد استثنيت من وجهة نظرى الأفلام الدعائية المباشرة على أساس أنها منتج مرغوب من الطرفين واضح الأهداف من البداية له ميزانيته المعروفة إلى آخر هذه المميزات البديهية، مع ترك مساحة معتدلة لبعض المشكلات المتوقعة التى تواجه أى عمل فى طريقه.. هنا ضحك المخرج التسجيلى الكبير بسخرية الكوميديا السوداء اللاذعة، وأكد لى أن مصير الأفلام التسجيلية الدعائية الصريحة أحيانا ما تكون أسوأ من الأفلام اللادعائية. يكمن السر فى نظام الإدارة العجيب الذى يتفنن فى إجهاض أى برعم جميل فى مهده.. برغم أن جهة الإنتاج منظومة اقتصادية تعرف جيدا الغرض من هذا الفيلم وهى التى تسعى إليه بنفسها، فإن الصورة شىء والواقع شىء آخر مختلف تماما. قبل لقاءنا هذا بخمس سنوات اتفق أحد البنوك الكبرى مع هذا المخرج التسجيلى الكبير على عمل فيلم تسجيلى عن أنشطة البنك وتاريخه وسياسته إلى آخر هذه النقاط المتوقعة؛ فتحمس المخرج ووضع تصوره خلال حوالى ثلاثة أشهر وتقدم بسيناريو العمل إلى اللجنة المختصة. لكن اللجنة المنتظرة اجتمعت للبت فى الأمر بعد أربعة أشهر، ثم رفعت الأمر للعرض على مجلس الإدارة فى حوالى أربعة أشهر أخرى حتى وصل الأمر بين الأخذ والرد إلى حوالى عام. المهم أنه بعد هذا العام حدث أن تغير رئيس مجلس إدارة هذا البنك لسبب أو لآخر، والنتيجة ارتداد سيناريو الفيلم المقترح إلى الخلف، ليصطدم بالحائط ويأخذ نفس الدورة المكوكية مرة أخرى على مدى عام آخر. بعد العام الثانى تصادف تغير أحد المديرين المشرفين على هذا المشروع بشكل أو بآخر؛ فجاء صاحب المنصب الجديد بوجهة نظر جديدة وهدم كل ما سبق. وللمرة الثالثة يأخذ الفيلم دورته الخالدة عبر العصور لمدة عام آخر. بدون إطالة أو إسهاب ممل استغرق هذا الأمر حوالى خمس سنوات بالتمام والكمال، لدرجة أن المخرج الكبير انتهى من هذا الفيلم الإعجازى قبل عدة ساعات فقط من جلستنا هذه ولا تعليق؟!!

لهذه الأسباب وغيرها اتجه الكثير من الفنانين الشباب والكبار أيضا إلى أفلام الديجيتال لكونها أقل تكلفة، ولن يضطروا معها إلى إفناء حياتهم انتظارا فى طوابير المراكز والهيئات.. إذا عبر الفنان مشوار التصوير بأى شكل من الأشكال وأصبح فيلمه التسجيلى الطويل أو القصير أو الروائى القصير جاهزا؛ فأين

سيعرضه بخلاف المهرجانات المحلية على الأقل؟ قبل أن نترك نقطة المهرجانات التى تعرض نوعية هذه الأفلام إلى حال سبيلها، سنلجأ إلى العد على أصابع اليد الواحدة لنجد عندنا مهرجانا محليا واحدا "المهرجان القومى للسينما" ومهرجانا دوليا واحدا "مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة" فى بلد كبير ضخم مثل مصر!! وهى فى الحقيقة مفارقة محيرة ساخرة للغاية تضع العديد من علامات والاستفهام والتعجب التى لا محل لها من الإعراب! إذا تجاوزنا مشكلة ندرة هذه المهرجانات دون سبب واضح، فأين سيجد مخرج الفيلم منفذا لعرض جهده الفنى؟ يلجأ البعض فى حل هذه المشكلة إلى بعض الهيئات التى تهتم بهذا الجانب لغرض أو لآخر، مثل الجامعة الأمريكية بالقاهرة أو المركز الفرنسى بالقاهرة أو معهد جوته بالقاهرة وأخيرا مكتبة الأسكندرية النشطة والجمعيات الفنية المتخصصة، وهذه الأخيرة بالتحديد جمهورها منها فيها يعرفون بعضهم البعض فردا فردا.. أما مركز الإبداع التابع لوزارة الثقافة مثلا فيقوم بعرض هذه الأفلام فيما ندر، دون وجود برنامج ثابت للاهتمام بمثل هذه الإبداعات التى لا تجد دور العرض، على الأقل تحقيقا لاسم وهدف إنشاء هذا المركز الوطنى الحكومى. فيما عدا ذلك تسعى كل الدول لوضع نظم خاصة متطورة لإنتاج هذه النوعية من الأفلام بمستو راق، كما تنتهج خطة طويلة المدى فى نفس الوقت لشراء الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة لعرضها على قنواتها المختلفة سواء كانت محطات حكومية أم خاصة. كما تداوم على تنظيم برامج محددة لعرض هذه النوعية من الأفلام هنا وهناك، بالتالى يعثر الفنان على الجمهور الذى يقدم فنه من أجله. وبالتدريج يستحق الفنان من يناله من الاهتمام، عندما يشاهد الجمهور عمله ويطرحه للمناقشة داخل قنوات استقباله، بالإضافة إلى تقديم قراءات تحليلية له عبر المقالات النقدية المتخصصة.. من حق كل فنان أن يستشعر ثمرة مجهوده ويستقبل ردود أفعال المتفرجين فى كل مكان، بالتالى يتولد عنده الحافز للاستكمال فى نفس الطريق والتجويد والتطوير بدلا من هجرة هذا المجال إلى الأبد، أو استكمال طريقه بالإكراه فى ظل تراكم أكوام لانهائية من الإحباطات الراسخة القاتمة بداخله. بالتدريج تتم تنمية حاسة تذوق المتلقى العادى للأفلام التسجيلية القصيرة والطويلة والروائية القصيرة، ويقبل على استساغتها ومشاهدتها والاهتمام بها. وبما أن التليفزيون المصرى لا يعرض إلا أجزاء من نوعية هذه الأفلام إلا من خلال برنامج أو اثنين على الأكثر، نجد نتيجة هذه العزلة الفنية مجسمة فى المهرجان القومى، عندما نرى الفنانين وزملائهم وأقاربهم يملأون عددا قليلا من مقاعد صالة العرض، مع قلة قليلة جدا من الجمهور العادى المهتم بهذه النوعية من الأفلام من باب التثقيف الذاتى. وليس أدل على الجدار العازل بين المتلقى المصرى ونوعية هذه الأعمال أبلغ من مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى، عندما نتلفت حولنا فى صالتى العرض بمركز الثقافة ولا نجد غير بعضنا من النقاد والصحفيين القادمين من القاهرة.. أين أهل الإسماعيلية؟ لا أحد يدرى! أحيانا يتفق المهرجان مع بعض المدارس على تنظيم رحلات للمشاهدة.. فى الدورة السابقة مثلا تم الاتفاق على الذهاب ببعض الأفلام فى أماكن التجمعات بالمدينة، مع ذلك لا نجد أحدا من أهل المدينة يهتم بالمعروض إلا نادرا وكأنه ليس لهم، ثم نكتشف بالمصادفة أن الكثير من أهل مدينة الإسماعيلية لا يعرفون أصلا ماذا يحدث فى قصر الثقافة بالمدينة، ولا

يستيقظون إلا على سرينة سيارات الحكومة والحراسة الخاصة.. المفارقة المثيرة والساخرة أيضا أن الكثير من هذه القلة النادرة تفاجأ بنوعية الفيلم التسجيلى أو الروائى القصير وتكوينه وتكنيكه وسياقه، مما يؤكد الغربة الشديدة بينهم وبين ما يشاهدونه للمرة أو المرات الأولى. بالفعل لجأ بعض الحاضرين من أهالى الإسماعيلية إلى سؤال بعض النقاد والصحفيين الذين يتوسمون فيها خيرا وأدبا، وبنوع من التردد الواضح خوفا من سخرية أهل الصفوة القادمين من القاهرة، واستفسروا ببراءة واضحة عن مفهوم هذه الأفلام وأسباب تقديمها بهذا الأسلوب ولماذا، وما هو الفارق بينها وبين الأفلام الروائية الطويلة مثل فيلم "اللمبى"؟!! هذا إن دل على شىء فإنما يدل على انعدام الثقافة السينمائية تماما، بالتالى تعودنا كل عام على الاكتفاء بوجوه بعضنا البعض ونظرات بعض أهالى مدينة الإسماعيلية من باب الفضول. وطالما سألنا مخرجى الأفلام من الأجانب عن سبب إحجام الجمهور العادى عن مشاهدة أفلامهم، وكالعادة لا نعرف كيف نجيب إذ كنا نحن أنفسنا لا نعرف الإجابة؟! الحقيقة أنها خسارة كبيرة بالفعل أن يفقد عشاق الفن مجموعة الأفلام المتميزة التى عرضت بقسمى المسابقة والبانوراما بمهرجان الإسماعيلية السابق، ويفوتهم أعمال بديعة مثل الفيلم التسجيلى المصرى "يعيشون بيننا" إخراج محمود سليمان، الفيلم المغربى التسجيلى الطويل "غير خدونى" إخراج تامر السعيد، الفيلم الهولندى التسجيلى الطويل "النصر الأخير" إخراج جون ابيل، الفيلم التسجيلى الطويل الأمريكى الهولندى المشترك "القرن الحادى والعشرون/الجزء الأول" إخراج جابرييل زامبرينى والفيلم اليونانى الروائى القصير "سكيبر ستراد" إخراج إيرينى فاخيلوتى.

فيلم جميل يعرض بدون جمهور أو لا يجد مكانا للعرض يؤدى إلى الموت المعنوى حسرة بالسكتة الإبداعية!!! (٤٤٣)

أسبوع الأفلام اليابانية بمركز الإبداع
أعمال مختلفة تثير الشجن والمتعة

الاستعمار الثقافى لا يقاومه إلا التنوير الثقافى.. بالتدريج بدأت بصمات القسم السينمائى بمركز الإبداع بساحة دار الأوبرا بالقاهرة تترك علامة مضيئة فى عقول محبى السينما. أحدث الأنشطة التى شاهدها الجمهور هناك إقامة أسبوع خاص للفيلم اليابانى، الذى حقق درجة من الإقبال تصل بنسبة مائة بالمائة رغم إعادة الفيلم الواحد أكثر من مرة..

ليس أدل على الاهتمام بدقة تنظيم هذه الصحبة من الأفلام المنتقاة بعناية حضور سفير اليابان افتتاح الأسبوع بالإضافة لوجود الناقد السينمائى اليابانى الشهير كيوماسا كاواكيتا فى جميع أيام العرض. لقد أسهمت شروحاته القصيرة المركزة فى إضافة جوانب هامة عن مخرجى الأفلام، ليتكامل تحقيق الهدف من إقامة هذا الأسبوع وتبادل العلاقات بين الدولتين، مثلما يحرص كيوماسا على

تنشيط التبادل السينمائى بين اليابان وفرنسا منذ سنوات. تتميز الأفلام الأربعة التى تم اختيارها للعرض فى هذا الأسبوع بالثراء والتنوع واختلاف المذاق وحداثة العهد إلى حد كبير، والأهمية النابعة من قيمة الفيلم ومكانة المخرجين اليابانيين على الساحة المحلية والعالمية، والأفلام الأربعة هى "ساموراى الغروب" ٢٠٠٢ إخراج يوجى يامادا، "داخل السجن" ٢٠٠٢ إخراج يوئيتشى ساى، "السيف الخفى" ٢٠٠٤ ليامادا أيضا و" أيكى" ٢٠٠٢ إخراج دايسوكى تينجان. يدل عرض فيلم "ساموراى الغروب" الذى رُشح لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى العام الماضى، مع تزامن عرض الفيلم الفرنسى الكندى "الغزوات الهمجية" الذى نافس الفيلم السابق وفاز بالأوسكار ٢٠٠٤ ويُعرض حاليا بدور العرض المصرية تجاريا على استفاقة ثقافية حضارية مبشرة بالأمل إذا استمرت.. أهم ما يميز مجمل الأفلام الأربعة أنها تحمل روح المجتمع اليابانى وخصوصية الهوية وطبيعة العادات والتقاليد، الملامح والملابس واللغة والتصوير داخل البلاد لا يكفون وحدهم للتعبير عن الشخصية اليابانية، لكنها طبيعة القضايا وارتباطها بالمجتمع وعمق الرؤيا ومدى الوعى والمنهج الدرامى البصرى المميز والفهم الصحيح لتركيبة المواطن اليابانى، مهما اختلفت العصور والأزمان واختلفت المشكلات وتباينت الصراعات وملابسات وطموحات الشخصيات. من الظلم التعرض لمثل هذه الأفلام الهامة فى مقالات منفردة حيث تحتاج إلى دراسات تفصيلية، مع ذلك سنحاول الوقوف سريعا على أهم الملامح التى شاهدناها.. كل مخرج من الثلاثة له ما يميزه من لغة سينمائية بعينها تتناسب مع الخطاب الفكرى المطروح، والبيئة المحيطة زمانيا ومكانيا والأجواء السيكولوجية المهيمنة مع الأبعاد السياسية والموروث الأخلاقى، وقد نجح كل منهم فى فرض إيقاع خاص متماسك على العمل فسارت المنظومة كلها فى اتجاه واحد كالنهر المتدفق. كل منهم يعرف ماذا يريد بالضبط من هذا المشهد وهذه اللقطة وهذا الممثل ومن فريق عمله لوضوح الفكر وترتيب العقلية من البداية، لهذا رسخت كل الأفلام فى قنوات الاستقبال مع أداء تمثيلى راق ودقة اختيار للممثلين مهما كان الدور صغيرا، مع فائض من جماليات الصورة موظفة جيدا كوسيلة معبرة ومؤثرة. برغم أن المخرج اليابانى الكبير يوجى يامادا تناول فى فيلميه "ساموراى الغروب" و"السيف الخفى" عصر محاربى الساموراى ونفس الحقبة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، مع التركيز على بطل واحد وتوالى الحروب الداخلية وبدايات اختراق ثقافة الأسلحة الغربية على هذا العالم المغلق العريق، فإن من الواضح الفارق بين العملين رغم توحد مايسترو العمل. اعتمد سيناريو فيلم "ساموراى الغروب" على الاقتراب أكثر من شخصية بطل الفيلم الساموراى الريفى إيجوتشى سيبى، وإكسابه شحنات التعاطف والاحترام المتوالية كمقاتل بارع فقير وأرمل وأب حنون لابنتين صغيرتين وابن مطيع لأم عجوز تخونها الذاكرة أغلب الأحيان، ولعب منهج السرد من حيث الحوار والإلقاء وتوقيت التدخل والتوظيف والحرفية واحدا من أهم أدوار البطولة فى هذا العمل. أحكم المخرج بناء متكاملا للربط والترديد بين مظاهر الفقر وتناقض سمو الروح الإنسانية، مع تدنى حال الظروف المحيطة وبين منهج الإضاءة والمونتاج والتصوير والتمثيل بشكل حرفى بارع، ليخبرك كل مشهد أن هناك مخرجا مبدعا يقف وراءه يحرك الجميع بإتقان واضح. وبينما لعب الفيلم كثيرا على تدرج بقعات الضوء التام والإظلام التام وما بينهما،

ونحن فى عصر المشاعل بالشموع والجدال المستمر بين الكتلة والفراغ بلغة الفن التشكيلى، تراجع عن هذا المنهج بعض الشىء مع فيلم "السيف الخفى"، وركز مجهوداته على استيعاب تفاصيل الكادر ككل دون الانغلاق على خصوصية بعينها مثل الفيلم السابق، بما يتماشى مع التركيبة الأكثر راحة وبريقا لبطل الفيلم الثانى، بوصفه فارسا بارعا من الساموراى لكنه لا يغرق فى كم المشكلات التى عانى منها بطل الفيلم الأول. فهو متوسط الحال، لا يحمل أعباء، وحيد، غير متزوج، من أبرع حاملى السيف، يحمل سر ضربة السيف الخفى التى لا يعرفها أحد، كما أنه رجل شهم ذهب لإنقاذ خادمته التى يحبها من أنياب عائلة زوجها الشرسة وحملها على ظهره وانصرف.. لكن تبقى فى النهاية مساحة مشتركة بين الفيلمين فى إرغام البطلين على خوض مبارزة مميتة تنفيذا لأوامر السلطة الديكتاتورية، وقد تم تنفيذهما فى زمن طويل وأماكن متفرقة فى مجموعة تعتبر من أجمل مشاهد الفيلمين على الإطلاق. ثم ننتقل إلى العصر الحديث لنغرق فى عالم التفاصيل الصغيرة جدا التى يعيشها أبطال فيلم "داخل السجن" فى واحد من أجمل نماذج مدى صعوبة وبراعة لغة الكوميديا السوداء التى تضحك وتبكى فى آن واحد مصحوبة بعنف داخلى نفسى قاتل. برغم تركيز الفيلم على السجين العجوز ٢٢٢ الذى يقضى عقوبة ثلاث سنوات لحيازة الأسلحة، فإننا نكتشف فى النهاية اعتماد العمل على البطولة الجماعية لزملاء الكهل فى زنزانته، ومدى النظام القعى الرهيب الذى يعيشونه رغم نظافة كل شىء بشكل أكثر من اللازم. وهو ما اضطر السيناريو والمخرج ومدير التصوير خاصة للسجن مع هذه الشخصيات أغلب الوقت فى أماكن مغلقة تكررت كثيرا من حيث المبدأ، لكن دون الوصول لحالة الملل مطلقا رغم أن كافة التفاصيل فى النهاية مثل التفكير فى التليفزيون والحلم بالبسكويت، وكيفية تطبيق حروف الملابس إلى آخر هذه الفسيفسات لا تهم أحدا على الإطلاق، لكنها فى النهاية حياتهم الوحيدة وبرنامجهم اليومى الذى لا مفر منه. ثم جاء فيلم "أيكى" أكثر الأفلام صخبا داخليا وخارجيا ليبدأ بحادث انقلاب كبير، بعد إصابة بطل الملاكمة الصغير أشيوارا يوم انتصاره فى حادث دراجة بخارية بالشلل النصفى، لتنهار كل أحلامه فوق رأسه فى لحظة واحدة. ومثلما تعرضنا لعالم تفاصيل اللاشىء مع حياة المساجين، دخلنا فى منظومة مشابهة مع هذا البطل الذى تعطلت ساعة حياته هو الآخر، مع فارق إعلان غضبه المستمر على كل شىء فوق الكرسى المتحرك، إلى أن يرتضى مدرب الرياضة اليابانية القديمة أيكيدو تمرينه للدفاع عن النفس، ومعها يحدث الانقلاب الثانى فى حياة البطل ويبدأ فى رحلة الصعود من جديد. وقد عرف المخرج كيف يتغلب على فراغ الكادر من الشخصيات والحدث وأحيانا الحوار بتعويضه بشحنات الإحساس المتدفق من حساسية اللحظة ذاتها، واستوعب مدى صعوبة رحلة هذا الصغير دون تحيز. كثيرا ما تدخل المخرج ولعب أدوار روحه المحبطة أو المتمردة أو الرافضة أو الحائرة حتى أصبح قرينه المرافق الدائم؛ فوجدناه ينتظر البطل فى لحظة قاسية أثناء محاولته استرداد قوته بإيجابية وحده فى الخلاء بعيدا عن مقعده، وبذكاء يتركه يزحف بجهد جهيد فى نفس الوقت الذى يتقاطع فيه صوت طائرة لم نشاهدها قريبة تعبر السماء، لتصيب العديد من الإحالات والدلالات غير الأحادية فى نفس الوقت وبمنتهى البساطة والهدوء..

كما شهد هذا الأسبوع تجربة حديثة فى ترجمة الأفلام تعتمد باختصار على الابتعاد عن الوسيلة القديمة بحفر الترجمة فوق الشريط السينمائى، لتظل ملتصقة بنسخة الفيلم أينما ذهبت، واستخدام تجهيزات أحدث تظهر الترجمة على الشاشة فى قلب الصورة من خلال استخدام الكمبيوتر المحمول، الذى يحتوى بداخله كل ما تم سابقا من تجهيز الترجمة المكتوبة بلغة عربية صحيحة، تحمل حلولا إنسانية مبدعة مع ضبط كل جملة مع حركة شفاه الممثل. وهو ما يختلف تماما عن أسلوب الترجمة الذى استخدمه الإيطاليون فى أسبوع أفلامهم الذى أقيم بنفس المركز واستخدم بمهرجان القاهرة السابق، الذى اعتمد على ترجمة الكمبيوتر الفورية لتظهر لغة عربية على الشاشة لكن خارج صورة الفيلم؛ فجاءت ترجمة ركيكة رديئة ملأت السطور ولم تملأ الكثير من المعانى والمشاعر التى ضاعت معها فى الهواء..

الدخول مجانا ومراعاة النظام والهدوء هى الخدمة الحقيقية التى يقدمها مركز الإبداع لكل محبى الفن، مع ذلك مازال اليابانيون كغيرهم يندهشون ويشتكون كثيرا من أجراس التليفونات المحمولة محل الشكوى الدائمة فى كل المحافل والمهرجانات الفنية، التى تغتال مجهودات الجميع دون مبرر إلا من باب السهو الغريب المستمر أو الفهم الخاطىء للحرية الشخصية، فقط من أجل مكالمة بسيطة لن تغضب الشمس وتعلن اعتزالها الشروق والغروب إذا حدثت المعجزة وتأجلت بعض الوقت.. (٤٤٤)

مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى الثامن

فيلمان مهمان يعالجان قضية الغربة بمنظورين مختلفين

بعد ستة أيام من العمل المستمر المتواصل بلا وقت للراحة أخيرا أسدل الستار على فعاليات مهرجان الإسماعيلية الدولى الثامن للأفلام التسجيلية والقصيرة (١١-١٦ سبتمبر ٢٠٠٤) بكل إيجابياته وسلبياته كالمعتاد فى أى عمل جماعى يتضمن أنشطة كثيرة متنوعة..

تكونت لجنة التحكيم هذا العام من المخرج الجزائرى احمد راشدى رئيسا، ومعه الألمانى رونالد تريش والناقد الفنلندى انتى سيلكوكارى والناقد المصرى كمال رمزى والناقدة الهندية لاتيكا بادجاونكار والممثل السنغالى ماكينا ديوب والناقد التونسى نجيب عياد. كرم المهرجان رونالد تريش مدير مهرجان ليبزج للأفلام التسجيلية وأفلام التحريك فى الفترة بين ١٩٧٣ و١٩٩٠، من خلالها فتح أبوابا للسينما التسجيلية العربية لتعريف العالم بها. تولى إدارة ندوة تكريم تريش المخرج السورى قيس الزبيدى لإجادته اللغة الألمانية بحكم إقامته هناك، وبعد الندوة عرضت مختارات من بعض الأفلام العربية التى حصلت على جوائز بمهرجان ليبزج الألمانى. على هامش المهرجان أيضا أقيمت احتفالية خاصة للسينما السورية بمناسبة مرور خمسة وسبعين عاما على ميلادها، وعقدت ندوة خاصة بهذه المناسبة أدارها الناقد السورى بندر عبد الحميد، وذلك فى أعقاب عرض

بعض الأفلام من تاريخ السينما السورية التسجيلية والروائية القصيرة والرسوم المتحركة على مدى ثلاث ساعات. فى الختام أعلنت جوائز المهرجان على النحو التالى.. فى جوائز مسابقة الفيلم التسجيلى القصير ذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم الكورى "الكيلو صفر، منظمة التجارة العالمية، كانكن ٢٠٠٣" إخراج هونكايو لى، بينما ذهبت جائزة أفضل عمل للفيلم المصرى "يعيشون بيننا" إخراج محمود سليمان. فى مسابقة الفيلم التسجيلى الطويل منحت لجنة التحكيم تنويها خاصا للفيلم الأمريكى التسجيلى الطويل "القرن الحادى والعشرون (الفجر)" إخراج جابرييل زامبرينى، واتجهت جائزة لجنة التحكيم للفيلم الروسى "مت فى طفولتى" إخراج باراجانوف، وجائزة أفضل عمل للفيلم القطرى "غير خذونى" إخراج المصرى تامر السعيد. أما جوائز أفلام التحريك فقد منحت اللجنة تنويها خاصا للفيلم الفرنسى "رمادى رائع" إخراج جوفرى باربيه ماسان، وذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم البلجيكى "حياة مسطحة" إخراج جوناس جيرنارت، بينما ذهبت جائزة أفضل فيلم للفيلم الروسى "الجنوب من الشمال" إخراج أندريه سوكولوف. نصل إلى مسابقة الفيلم الروائى القصير حيث منحت اللجنة تنويها خاصا للفيلم البلجيكى "ووترلو" إخراج بنجامين فير، وهناك تنويه خاص أيضا للفيلم المصرى "ألوان من الحب" إخراج أحمد غانم، وتمنح الشهادة للممثلة كارولين خليل. أخيرا نتوقف أمام جوائز المهرجان الكبرى حيث ذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم السويسرى "البلوط الأخضر" إخراج روكسندرا زنيدى، بينما حصل الفيلم الإسبانى "عشر دقائق" إخراج ألبرتو روز روجو على جائزة أفضل فيلم، ثم كانت الجائزة الكبرى من نصيب الفيلم الهولندى "النصر الأخير" من إخراج جون ابيل.

تميزت أفلام المهرجان هذا العام فى المسابقة الرسمية أو قسم البانوراما تميزت بالمستويات القوية والتنوع الحقيقى، من ناحية القضايا المطروحة وأسلوب معالجتها والتكنيك البصرى والخطاب الفكرى المطروح. بالطبع أثر تعارض توقيت إقامة مهرجان الإسماعيلية مع مهرجان الأسكندرية على المتابعين لمهرجان الإسماعيلية بالتحديد من ناحية تواجد الصحفيين والنقاد، كما أن الإقامة بالقرية الأوليمبية بالإسماعيلية تخلق نوعا من التآلف والاستقلالية، لكن طبيعة المنطقة العسكرية الواقعة بها تحظر الكثير من الحريات فى مجرد التفكير فى الدخول والخروج لمن يحب وقتما يحب. وهو ما تسبب فى غضب بعض الأجانب حيث لم يتم إخبارهم بطبيعة وقوانين المنطقة بغير عمد. مر التنظيم الإدارى ببعض المشكلات القادمة من الداخل والخارج بقدر ما، لكن ما حدث فى حفل الختام كان شيئا مريرا بالفعل ويتلخص كالآتى.. توتر واضح بين الجميع – إعلان رؤساء لجان التحكيم الفرعية جوائزهم دون ترجمة لا من جانبهم ولا من جانب المذيعة - البحث على الهواء عن المخرج الفائز إذا كان موجودا أما لا علما بأن قائمة الحاضرين متوفرة للجميع – تعالى الأصوات وتكاثفت بكل اللغات تطلب ترجمة الجوائز لكن لا حياة لمن تنادى ودون سبب واضح – التهتهة المستمرة لرئيس لجنة التحكيم الدولية أحمد راشدى على المسرح فى إعلان الجوائز وكأنه يقرأ كل الأسماء لأول مرة - اختلاف ما يقوله باللغة العربية عما تترجمه المذيعة باللغة الإنجليزية فى السياق وليس فى المضمون – انفجار الصوت من الشاشة الجانبية لعرض مقطع من الفيلم الفائز فجأة وسط حديث راشدى ليضيع الاثنان

سويا – وبعد إعلانه الجائزة التى نطقها بصعوبة أصلا ينتظر عرض مقطع من الفيلم انتظارا عبثيا؛ لأنه عرض بالفعل أثناء حديثه أو لأنه لن يعرض أبدا لتخبط الأمور؛ فيصمت ونصمت وننتظر معه لحظات والنتيجة لاشىء. وسمعنا بآذاننا انطلاق ضحكات الأجانب وسخرية بعضهم بصوت مسموع وسط الصالة الواسعة، كل هذا فى حضور القائمين على المهرجان ومحافظ الإسماعيلية ووزير الثقافة أيضا!!!! أما المشكلة الحقيقية الأخرى التى أصابت الجمهور بالتوتر العصبى فى العروض والندوات فهى رنين الهواتف المحمولة بشكل لا يصدقه عقل استمرارا لمسلسل سوء استخدام التكنولوجيا التى تغتال حريتنا وتركيزنا فى كل مكان.. كل ما نعرفه عن أنجح علاج لهذا السلوك الحياتى المؤسف هو الأسلوب الذى تتبعه دار الأوبرا، عندما تجبر كل فرد مهما كان على تسليم تليفونه المحمول قبل الدخول احتراما لحريات الآخرين. إذا كان هذا الحل يمكن تنفيذه فى كافة المهرجانات أو غيره؛ فأهلا به. لكن ما يحدث الآن بالفعل فى كل المناسبات الفنية الدولية خاصة أمر غريب عجيب يصعب تصديقه والتعامل معه.. وأخيرا نكرر ما قلناه العام الماضى وقبل الماضى عن انعزال أهل مدينة الإسماعيلية التام عن المهرجان وكأنه لا يعنيهم، هذا إذا كانوا يعلمون بوجوده أصلا. بالتالى وجدنا معظم مشاهدى المسابقة الرسمية من سكان القرية الأوليمبية، أما قاعة أفلام البانوراما فكانت فارغة أغلب الأوقات دون سبب واضح. مهما كانت الأفلام تخرج إلى الناس فى الميادين العامة أو المدارس، فلا يعقل أن الجميع اتفق على المشاهدة فى الخارج وترك القاعة المجهزة تصفر فيها الرياح وتتنزه بين جدرانها كما حدث..

برغم كثرة الأفلام التسجيلية الطويلة والقصيرة القوية بالمهرجان استلفت نظرنا الفيلم الأمريكى التسجيلى الطويل "القرن الحادى والعشرون (الفجر)/ XXI Century (The Dawn)" إنتاج أمريكى هولندى، إخراج وسيناريو وتصوير الفنان الإيطالى جابريل زامبرينى الذى شارك فى الإنتاج أيضا مع زميله الإيطالى لورانزو ميكولى، يستغرق زمن عرض هذا الفيلم ستا وخمسين دقيقة. الحقيقة أن هذا الفيلم هو الجزء الأول من سبعة أجزاء سينمائية فى منتهى القوة على المستوى الفكرى وعلى مستوى الحرفية الفنية أيضا، يتناولون جميعا تحليل السياسة الأمريكية داخليا وخارجيا خاصة بعد حادث ١١ سبتمبر. تخصص كل جزءً فى التركيز على جانب معين وتقديم رؤية كشفية نقدية له بالوثائق والمستندات والمقابلات مع الشخصيات الهامة المؤثرة الفاعلة فى الحدث نفسه أو القادرة على التحليل دون خوف، وقد تم عرض الجزء الأول "الفجر"؛ لأنه المسئول عن تقديم البنية التحتية الأساسية التى ستنطلق منها بقية الأجزاء كاملة. اختص هذا الجزء بطرح الأسباب الحقيقية التى جعلت من انتخابات عام ٢٠٠٠ فى الولايات المتحدة الأمريكية علامة هامة فى تاريخها، مع طرح الأسرار التى صاحبتها وعلاقات جورج بوش الأب والابن داخليا وخارجيا، ومسئولية الرئيس الحالى عن حادث ١١ سبتمبر ومشاريعه المخبأة بمهارة وادعائه محاربة الإرهاب ومهاجمة أفغانستان واحتلال العراق تحت ستار أهداف وطنية، مع أنه المسئول الأول والراعى الرسمى لكل ما يحدث فى الخارج والداخل. الحق أنه فيلم قوى بمعنى الكلمة له رسالة هادفة جريئة تفوق فيه الإخراج ودقة الإعداد والدراسة وفن المونتاج فى تقديم وجبة سياسية صادقة محزنة، تعرف ماذا تريد أن تقول

وتوضح وتكشف أهدافها المحددة. وقد صرح المخرج والمنتج فى المؤتمر الصحفى بعد عرض الفيلم أنهما أقدما على هذا المشروع المتكامل الطموح جدا؛ لأنه لا يعقل السكوت على ما يجرى فى العالم الآن الذى أصبح لعبة ممسوخة فى يد بوش الابن، وللعلم كانت مجهوداتهما هذه قبل ظهور فيلم مور وفيلم الافتتاح الفرنسى التسجيلى الطويل "العالم كما يراه بوش/ The World According To Bush" ٢٠٠٤ من إخراج وليم كاريل، أى أنهما افتتحا هذا الطريق الشاق جدا فى وقت كان العالم مازال صامتا لا يجد ما يقول ولم ينتبه لما يحدث بعد..

من أجمل الأفلام الروائية القصيرة بالمسابقة الرسمية كان الفيلم اليونانى "شارع سكيبر/Skipper Straad" إنتاج مركز الفيلم اليونانى ٢٠٠٣ سيناريو وإخراج إيرينى فاخليوتى. أحداث هذا الفيلم مستوحاة بحرية من قصيدة للشاعر اليونانى الشهير كوفاديس ضمن ديوانه "الوردية/Vardia /The Shift"، تصف بحارا يجوب العالم، لكنه يعشق من بين الموانى الأسكندرية والجزائر وبيروت بالتحديد.. أما شارع سكيبر فهو اسم أحد شوارع بلجيكا أى أنه يحدد مكانا بعينه على الأقل، لكن رؤية المخرجة التى قدمتها نفت الخصوصية المكانية المنغلقة على نفسها، وصنعت عالما من الديكورات والإكسسوارات تشى بعمومية المكان والزمان الذى حل بهما هذا البحار الصعلوك، لكن الأهم من ذلك أنها احتفظت لهذا البحار بهويته اليونانية، ليس فقط من منطلق اللغة المنطوقة وطبيعة الملابس التى لا تدل على بلد بعينه، لكنها تدل على بيئة البحارة عموما وطبيعة هيئة الصعلكة، بل بإرساء معالم هذه الروح وإعلاء منطقة تميزها عن غيرها. ومهما امتنع البحار عن الكلام تجد الرائحة اليونانية تفوح منه تلقائيا، سوف تطبع أى مكان يحل عليه بطابعها بمنطق قوة البصمة والتأثير الفاعل. فى هذا الفيلم القصير والذى يستغرق زمن عرضه على الشاشة خمسا وثلاثين دقيقة، تخلت إيرينى فاخليوتى عن إبهار الألوان وفضلت التعامل مع الحالة الدرامية المطروحة بتكنيك ومتطلبات السينما القديمة بالأبيض والأسود فقط. يمزج سيناريو هذا الفيلم بين الاعتماد على حدث كلاسيكى واحد لكل من يرغب فى التساؤل عمن يكون هذا وإلى أين يتجه وبقية هذه الأسئلة التقليدية بالمنطق المعتاد التى تحتاج إلى إجابات واضحة بعينها، وبين توظيف هذا الحدث الصغير كإطار درامى لصنع حالة شديدة العذوبة من التراكم الداخلى لدى البطل، وعالمه الخاص جدا بمنطقه هو الذى فرضه على منظومة العمل كاملا. الحدث الوحيد فى هذا الفيلم يؤكد أن الرجل البحار الطويل القامة النحيف نوعا ما المتوسط العمر (ميليتس جورجيادس) ينزل فى ميناء بعيد، ويبدو فى حالة سيئة بعد فقدان نقوده وسجائره ويقضى أياما قليلة على البر رغم أن قلبه معلق بالبحر. يظل يجوب الطرق فى هذه المدينة المجهولة، حتى ارتضت سيدة ألمانية عجوز قاسية وقحة قبيحة القلب منهكة الملامح متوحشة العينين، بعدما أكل عليها الدهر وشرب وخاصمها زمانها منذ زمن بعيد، أن تمنحه غرفة فى الموتيل الصغير الذى تمتلكه باسم "سكيبر ستراد"، أى أن المخرجة نقلت اسم القصيدة والأجواء البلجيكية وصبتها على اسم هذا الموتيل الصغير، لتحتفظ بالأصل وتشكل عالمها هى التى ستخلقه بخيالها وإبداعها.. كان الشرط للسكن فى هذه الغرفة قضاء عدة ساعات فقط ثم إخلائسها؛ لأن هناك فتاة أخرى تنام فيها عدة ساعات أخرى بالتبادل، منذ هذه اللحظة لعقد الاتفاق انتقلنا من الإطار الدرامى المصنوع من الحدث الوحيد

المفروض، لنصل مع البطل لطبقات العوالم الداخلية فى المدينة المحيطة وداخل الغرفة بالتحديد المصاحبة لملامح الحالة الدرامية التى سيصنعها هو، بمنطق رد الفعل بالتبادل مع هذه الفتاة التى لم ولن يرها مطلقا.. نعود إلى خلق طبقات العوالم البصرية المتعددة التى صنعتها المخرجة، والتى تمثل ترديدا ومعادلا مجسما للعوالم الداخلية والتقلبات النفسية المتراكمة فى نفس البطل البحّار.. قبل دخوله غرفته وضياع مقتنياته البسيطة والوحيدة انتهجت السيناريست والمخرجة منهجا موحدا فكريا وبصريا متدرجا، بالتعاون مع فريق عملها المكون من مدير التصوير بانايوتيس كليداراس والمونتير جيورجيوس تريانتافيلو والمؤلف الموسيقى ماركوس دومينوس، تنتظم مفردات الأماكن المفتوحة كالشوارع والأماكن المغلقة كالحانة مثلا، لتشكيل عالم خاص لهذا البطل تتعمد إظهاره وحيدا دائما، لكنها ليست وحدة الاستقلالية والاستغناء وإنما وحدة الضياع والاحتياج. بالتالى نجده يتصدر الكادر دائما من زوايا مختلفة دون الحاجة للتركيز على أفراد آخرين، والاكتفاء بتجسيدهم كأنماط عابرة تساهم فى خلق أجواء الشارع بوصفهم مارة آخرين أيا كانوا، مع الاعتماد على إمكانات اللونين الأبيض والأسود فى تشكيل تفاصيل الكادر وبعد المنظور بالتناقض والتكامل والتجاذب والتنافر بين هذين اللونين بدرجاتهما ووحدتهما وتفردهما وظلالهما وأجوائهما، لتبتعد بالمتلقى عن السؤال التقليدى "أين يكون هذا المكان" وترسخ حالة درامية تبعدنا عن شوائب المنطق المعطل فى حالتنا هذه، لنصل فى النهاية أن الأهم هو التفاعل مع هذا العالم الذى ينتمى إلى البطل ذاته ويستمد تعريفه ومشروط وجوده بوجود البطل نفسه، دون الحاجة إلى لافتات تحدد أسماء المدن والشوارع أو حتى الزمان المحيط. بما أننا تقبلنا التعامل مع الإطار الداخلى بمنطق الزمان والمكان النفسى فى هذه الاستعارة الدرامية المكثفة لمطروحة، يمكننا الآن الانتقال مع البطل داخل أجواء غرفته التى أقامت فيها المخرجة بذكاء عدة ديالوجات صامتة مبتورة بين هذا البحار والفتاة التى يتبادل معها الغرفة عبر رسائل مادية قصيرة، تمثل علامات مرئية ملموسة تساندها علامات سمعية موسيقية أو صامتة موحية، تدل فى النهاية على وجود أنثى فى الغرفة على مستوى التأثير وليس على مستوى التجسيم؛ لأننا بالفعل لا نراها بشخصها حتى النهاية. قبل ظهور هذه الرسائل المتبادلة بين الطرفين كان من الطبيعى التعامل مع البطل داخل غرفته خاصة بعد فقدانه مقتنياته، بمنطق حصاره فى الغرفة الضيقة بزاويا وكادرات تزيد من حنق هذا الضيق وتحاصره أكثر وأكثر لتقليل المساحة بين الكتلة والفراغ قدر المستطاع، خاصة أن البطل ملامحه حادة طويل القامة يتحرك فى غرفة منخفضة السقف، وكأنها لا تستوعبه هو وعالمه القادم معه وبه. تؤكد التنافر بين الأسود والأبيض بما يوحى بالكآبة المسيطرة والغضب المكتوم فيما بين السطور، وهو ما تجسد بخطوط الظلال المتراكمة على الحائط وما يتقاطع معها من فراغات مضيئة خافتة تستكمل ظلام الغرفة، أو بمعنى أدق ظلام العالم الداخلى للبطل بشكل أو بآخر. وما ضياع نقود البحار وسجائره إلا دلالة بسيطة تحيلنا تدريجيا لفقدانه كل شىء من البداية وغرقه فى حالة من القهر الموحش. ثم جاءت المرحلة التالية لرسم وتجسيد العوالم النفسية المختلفة داخل البطل بمنطق التقطير الهادىء ليلة بعد ليلة، كلما بعثت إليه هذه الفتاة المجهولة برسالة صغيرة مثل علبة سجائر أو أدوات زينتها أو ترتيب الغرفة

ومعها حاجياته الفوضوية الغاضبة. وفى كل مـرة يسـتشـعر هـو طيفـا أنثويـا وديعـا يتسـلل إلى عـالمه الغريب قطرة بقطرة، تعيد تشـكيله لتخلق داخله كل يوم عالما جديدا صامتا مغايرا لم يعتـده؛ لأنـه لا يتشـكل بيـده كمـا اعتـاد وبالتـالى أصبح لا يمتلك القرار. ربما تكون من المرات النادرة التى تحـول فيهـا هـذا البحـار الصعلوك مـن مرسـل فاعـل يمتلـك ناصيـة الأمـور إلـى مسـتقبل إيجـابى نوعـا مـا، طالمـا يستجيب للرسـائل الموجهة إليه خصيصـا، لكنـه محاصـر حتـى هـذه اللحظـة فـى منطقة رد الفعل فقط لا غير. وهو ما يحيلنا بالتبعية إلى مولد عالم جديد تماما بدأ يتشكل لأول مرة خارجه انفلت من بين أصابعه، لكنه سعيد بـه، وهـو مـا انعكس على هدوء المنظور الحاد لتداخلات الظل والنور وخطوطه واتسـاع عمق الرؤية فى التعامل مع البطل شيئا فشيئا، مع عدم الاقتصار على وجوده وحيدا داخـل الكـادر طالما ظهر له شريك يحمل مفاتيحا مشفرة مثل الملابس الأنثوية وما شـابه مـن هذه المفردات المجسـمة معنويـا وجنسـيا، تقـوم بـدور الوسـيط الصـوتى المرئـى الفكرى الدال فى آن واحد. ومنها أيضا انفتح البعد الثالث فى منظور الغرفة، الـذى كان مقيدا فى نهايته عنـد الحـائط الأصـم فـى المشـاهد السـابقة، وبـدأ توظيـف المرآة توظيفا إيجابيا لا يعكس العالم الخارجى فقط، لكنـه يسـاهم بمجهـود وافـر فى كشـف واختراق وتنوير العالم الداخلى للبطل. وتحولت الغرفة بالتـدريج وبفعـل الرسـائل الأنثوية من عالم بارد قاتم مهيـأ للنـوم والهدنـة الحياتيـة أو حالـة المـوت المؤقت دون توفير الإحسـاس بحماية البيت والوطن، إلـى مركـز لقـاء بـين غـريبين وحيدين يبحثان عن نصفهما الآخر التائه، وعن حائط يرتكنون إليه مـن الـدنيا التـى تسـلبهما كل شـىء وتضعهما تحـت وطـأة التهديـد والحاجـة، واسـتطاعت الفتـاة تلوين عالمه المظلم بإحسـان منيـر داخـل تشـكيلات الأبـيض والأسـود بعـد مـلء فراغاتهمـا ومعالجـة حـدتهما بالتحايـل والحـب. بـدت هـذه الرسـائل علـى شـكل كلمات مبتورة وكأنها لسـان حال شخص متلعثم يجس النبض أولا حتى وصلنا إلى مرحلة خلق عالم متكامل من الأنوثة الدافئة، تؤكد لهذا البحـار انتظامهـا وتفهمهـا الكامل لعالم الفوضى الجامحة الذى تعتصره، تمثلت فـى وضـع منظومـة متكاملـة من الأشياء المرتبة تنبىء بقرب اللقاء وتحقيق الحلـم. نقصـد بـالحلم هنـا طمـوح البطل فى العثور على هذه الفتاة وشـوقه إليهـا كقيمـة فـى حـد ذاتهـا، وهـو مـا أوحى به الفيلم بصريا عنـدما عـرض لنـا جسـد هـذه الفتـاة مـن بعيـد. لهـذا جـاء التصـميم الحركـى أو الميزانسـين لهـذا الفتـاة بمـنهج يخلـط بـين أوراق الحلـم والحقيقة، ولهذا شـاهدنا حركتهـا فـى الغرفـة هادئـة أقـل مـن المعـدل الطبيعـى لحركة الإنسـان العادى؛ لكنها ثابتة متحققة بشكل ما تحيل للمنطق الواقعى، أى أنها ليست حلما كاملا ولا واقعا كاملا، حيث تقف على الحدود بينهمـا مـن وجهـة نظر البطل طالما أننا ندور فى فلك عوالمـه مـن البدايـة. هنـا وفـى هـذه اللحظـة بالذات التى توحى بقرب اللقـاء فاجـأ البحـار التوقعـات وخلـف موعـده مـع الفتـاة، واتجه إلى المركب المسـافرة يشـد الرحال بعيدا، لنكتشـف هنا أن الصراع الدرامى فى هذا الفيلم قد ضللنا من البداية بمهارة.. فهو لا يسير مطلقـا بمنطـق محاولـة التقارب بين الطرفين؛ وإنما بمنطق الشد والجـذب بـين خطـين متـوازيين وطـرفين متضادين لا يلتقيان أبدا.. من هنا نكتشـف أن الصراع الذى أوهمنـا بـه هـذا البحـار مـن البدايـة ومحاولتـه إقنـاع المتلقـى ببحثـه عـن سـعادته المنشـودة ومقتنياتـه الضائعة ووطنه الغائب حتى داخل نفسه، ما هو إلا كذبـة كبـرى وبـالون كبيـر مـن

الأوهام البيضاء والسوداء المتنافرة أصلا.. الحقيقة أنه يتلذذ بالهروب ويستعذب الغربة ويأنس بالوحشة،لا يحيا إلا فى بيئة العذاب وبحر الألوان القاتمة، وأن بحثه عن الوطن حجة عظيمة للترحال الدائم. لا يحيا إلا فى وطن مائى رمادى مائع بلا أرض صلبة وبلا جذور مقيدة، لابد أن يكون هو حاكمه الوحيد وساكنه الوحيد ومؤسسه الوحيد وقبطانه الوحيد وبحاره الوحيد أيضا.. (٤٤٥)

ختام الدورة الثامنة والعشرين لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى

مسابقة رسمية قوية وقسم ممتع للسينما الإيطالية

بعد عشرة أيام من العمل المتواصل انتهت فعاليات الدورة الثامنة والعشرين لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٢٠٠٤ أقيمت منذ الثلاثين من شهر نوفمبر الماضىحتى العاشر من شهر ديسمبر الماضى.

تضمنت دورة المهرجان هذا العام العديد من الأنشطة والأقسام أهمها بالطبع قسم المسابقة الرسمية، ومن بعده تتوالى أقسام أفلام خارج المسابقة – احتفالية خاصة بالسينما الإيطالية، تنقسم إلى قسمين ما بين كلاسيكيات أفلام السينما الإيطالية، بالإضافة إلى عدد من الأفلام الحديثة أيضا – وقد خص المهرجان الممثلة الإيطالية الراحلة آنا مانيانى بالتكريم. كما عرضت مجموعة من الأفلام تحية إلى المخرج الإيطالى الكبير بوبى أفاتى. بعيدا عن السينما الإيطالية ضيف شرف المهرجان هذا العام نستكمل بقية الأقسام، لنجد قسم مهرجان المهرجانات– القسم الإعلامى – السينما العربية الجديدة – سينما أمريكا اللاتينية – نجمات فرنسيات وأفلامهن. ثم نأتى إلى تكريمات هذا العام على المستوى الدولى، وقد اختار المهرجان هذا العام صحبة متميزة بالفعل تستحق التوقف أمامها وتأملها طويلا. أول هذه التكريمات تذهب إلى المؤلف الموسيقى اليونانى العظيم والسياسى المناضل ميكيس تيودوراكس، كما يكرم المهرجان المخرج الروسى الكبير أندريه ميخالكوف كونشالوفسكى والممثلة الفرنسية الشابة لودفين سانييه. على المستوى المحلى اختصت الدورة الثامنة والعشرون مجموعة مؤثرة متنوعة من رموز السينما المصرية، على رأسهم الفنانة ليلى فوزى التى نالت تحية خاصة جدا من الجمهور تقديرا لتاريخها العريق وقدرتها على التلوين والتنويع فى الأدوار، ومسايرة كل المراحل بموهبتها وذكاءها وشخصيتها القوية المعروفة. كما نالت صباح أيضا ما تستحقه من استقبال الجمهور الحافل، ومن الرجال اختار المهرجان هذا العام السيناريست عبد الحى أديب والمخرج سعيد مرزوق.

أما عن جوائز الدورة الثامنة والعشرين من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فقد أعلنها المنتج الإيطالى كارلو فوسكانى رئيس لجنة التحكيم كما يلى.. منحت لجنة التحكيم شهادتى تقدير خاصة للمخرج الإيرانى محمد على ساجدى عن فيلمه "الجريمة"، وللطفلة الفرنسية لويزا بيلى عن دورها فى الفيلم الفرنسى البلجيكى المشترك "عنق الزرافة". كما منحت اللجنة جائزة الإبداع

الفنى للمخرج ماهيش داتانى عن فيمله الهندى "ملتقى عالمين"، وجائزة نجيب محفوظ لأفضل عمل أول للمخرج صافى نيبو عن فيلم "عنق الزرافة"، بينما ذهبت جائزة سعد الدين وهبة لأفضل سيناريو للسيناريست جيلالى فرحاتى عن فيلمه المغربى "ذاكرة معتقلة" الذى قام بإخراجه أيضا. ونال المخرج هيكتور أوليفييرا جائزة أفضل مخرج عن فيلمه الأرجنتينى "خوانشيتو.. ساحر النساء"، على حين تقاسم الممثلان سوفوكليس بيباس بطل الفيلم اليونانى "تراب" وأدريان نافارو بطل فيلم "خوانشيتو.. ساحرالنساء" جائزة أفضل ممثل، وبالمثل تقاسمت الممثلتان استر باجانيرى بطلة الفيلم المجرى "أسرار دفينة" ونيللى كريم بطلة الفيلم المصرى "إنت عمرى" جائزة أفضل ممثلة. ثم كان لمصر نصيب آخر فى الجوائز بحصول فيلم "الباحثات عن الحرية" إنتاج وإخراج إيناس الدغيدى على جائزة أفضل فيلم عربى وقيمتها مائة ألف جنيه مقدمة من وزارة الثقافة المصرية للمنتج. وأخيراً نصل إلى أهم جائزتين فى المهرجان حيث فاز الفيلم الروسى "بارك المرأة" إخراج ستانيسلاف سيرجفيتش جوفوريكين على جائزة الهرم الفضى، واعتلى الفيلم الإيطالى "حراس السحاب" إخراج لوتشيانو أودوريشيو القمة بفوزه بجائزة الهرم الذهبى.

تعتبر المسابقة الرسمية لدورة المهرجان هذا العام من المسابقات القوية مقارنة بدورات سابقة، ومقارنة أيضا بقسم المسابقة الرسمية التى حضرنا بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى قبل الماضى وأيضا مهرجان برلين السينمائى الدولى فى دورته الماضية. ضم قسم المسابقة الرسمية هذا العام سبعة عشر فيلما من بينهم الفيلمان المصريان "إنت عمرى" إخراج خالد يوسف و"الباحثات عن الحرية" إخراج إيناس الدغيدى، وقد انسحب الفيلم المصرى "خالى من الكولسترول" للمخرج محمد أبو سيف من المسابقة الرسمية ومن المهرجان ككل قبل لحظة البداية بأيام قليلة، فقط لعدم الانتهاء من كافة مراحل الفيلم كما أعلن المخرج. كما كان التواجد العربى قويا أيضا فى المسابقة الرسمية من حيث الكيف وليس الكم، حيث شاركت المغرب بالفيلم الجرىء "ذاكرة مغلقة" سيناريو وإخراج جيلالى فرحاتى، وهناك أيضا الفيلم التونسى "الأمير" سيناريو وإخراج محمد زران. الملاحظ أن الفيلمين يناقشان قضية ضياع الهوية ومشقة والأمل فى العثور عليها رغم كل شىء، من خلال معالجتين سينمائيتين ووجهتى نظر وعالمين مختلفين تماما. يقتحم الفيلم المغربى البعد السياسى من أقرب طريق، عندما اعتمد جيلالى فرحات على تتبع خط سير ابن أحد المعتقلين الذى فارق الحياة فى المعتقل، لكن الشاب يسير على نفس درب والده فى المعترك السياسى،وتكون النتيجة دخوله هو الآخر المعتقل. يربط فرحات بذكاء بين أواصر الماضى والحاضر عند نقطة تماس قوية، عندما يجمع بين الابن الشاب الذى يمثل الحاضر والمستقبل وامتداد الماضى أيضا، والماضى المجسم ذاته المتمثل فى رجل كهل صديق الوالد الراحل الذى عاصره فى تاريخه السابق. ثم يدعم جيلالى نقطة الالتقاء بين الأجيال المختلفة عندما تأكدنا أن الرجل الكهل فقد ذاكرته؛ فلم يعد يدرى لماذا دخل المعتقل ولم يعد له الحق فى التفاخر أو الندم.. لقد انمحت كل ملامح آدميته وأفعاله وإنجازاته التى عاش من أجلها، ومعها راح جهد العديد من ضحيا الأجيال القديمة أيضا الذين يمثلون تاريخ المغرب القريب وليس البعيد جدا كما أكد الفيلم.. أما الفيلم

التونسـى "الأميـر" لمحمـد زران فيسـتعرض هـو الآخـر عـدة أجيـال تعـيش فـى المجتمع التونسى، من خلال التأكيد على ضياع الطبقات المتعلمة بصفة خاصـة، وتحطم آمال المثقفين حتى فى إصدار نجلة ثقافية. فلا البنك يريـد أن يمـول هـذا المشروع الحضارى؛ لأنه غير مـربح، ولا القـراء يقبلـون علـى قـراءة هـذه المجلـة، التى تحمل شعلة الحضارة وقد أصبح كبار النقـاد والمثقفـين عـاطلين عـن العمـل والإنتاج وتفريغ مـوهبتهم ووجهـة نظـرهم مـع سـبق الإصرار والترصـد. لكـن هـذا الكبت لم يقتصر على طبقة المثقفين والعلماء فقط بل على كل طوائف الشـعب، من بينهم الشاب عادل بائع الورد الفقير الذى تهور فى حلم أكبر منه بكثيـر.. لقـد أصبح عادل يعيش فقط من أجل رؤية والاقتراب من دنيا، رغم الفوارق الاجتماعيـة والثقافية والاقتصادية الكبيرة بينهما، وهى موظفة البنك الثرية والتـى تكبـره أيضـا بعشر سنوات. انتهج السيناريست والمخرج محمـد زران لغـة الكوميـديا السـوداء الصعبة فـى كثيـر مـن الأحيـان، وقـام ببنـاء الفـيلم بنـاء محكمـا باسـتثناء نهايتـه المفرحة التى جمعت بين عادل ودنيا رغم كل شـىء، إذ يبـدو أنهـا نهايـة مثاليـة طموحة أكثر من اللازم..

نصل إلى مجموعة الأفلام الأجنبية التـى عرضـت بقسـم المسـابقة الرسـمية هذا العام، وقد تميـز معظمهـا بـالقوة والعمـق وصـدق القضـايا المطروحـة. اعتمـد بعضها على تقديم مجموعة من الشخصيات المعقدة بدرجات ودوافع مختلفة، من بينهم فينوس بطلة الفيلم الإسـبانى "هَـش" إخـراج خوانمـو بـاخو إلـوا.. إن هـذه الفتاة التى أصبحت شابة الآن مازالت تعـيش علـى ذكـرى حبيبهـا، الـذى فارقهـا وهو طفل صغير ومازالت تحاول البحث عنه طوال هـذه السـنوات خاصـة بعـد وفـاة والدها. يتركز جانبالتعقيد فى التركيبة الدرامية لشخصية فينوس فـى كونهـا فتـاة غاية فـى السـذاجة والبـراءة،لا تعـرف مـن الـدنيا إلا نفسـها النقيـة جـدا كنمـوذج مجسـم بشـرى للطبيعـة الخضـراء. بمـا أن هـذه الـدنيا الواسـعة ليسـت المدينـة الفاضلة التى تتصورها فينوس، تلقت مجموعة من الصـدمات القاسـية جـدا علـى نفسـها حتى من حبيبها الذى عثرت عليه أخيرا، حتى كادت أن تفقـد حياتهـا مـن كم الأهوال التى عاشتها وتراكمـت فـوق قلبهـا ورأسـها دون سـابق إنـذار. علـى العكس تماما نجـد أن الشـاب خـوان بطـل الفـيلم الأرجنتينـى "خوانثيتـو.. سـاحر النسـاء" إخراج هيكتور أوليفيرا يعرف الـدنيا تمامـا علـى حقيقتهـا مثـل كـف يديـه، لـيس فقـط علـى المسـتوى الشخصـى والإنسـانى لكـن أيضـا علـى المسـتوى السياسـى الذى يهيمن على كـل شـىء فـى عالمـه. الشـاب خـوان أو خوانثيتـو ساحر النساء هو الشقيق الأصغر للسـيدة إيفيتـا زوجـة بيـرون حـاكم الأرجنتـين، الذى يدرك جيدا أن العلاقات الجنسية من أهم تطبيق نفـوذه الـذى يسـتقيه مـن قربه الشديد للكرسى الحاكم من حيث صلة النسـب، وأيضـا مـن حيـث المنصـب السياسـى الخطيـر المـؤثر الـذى يشـغله.بين فينـوس وخوانثيتـو نتوقـف أمـام الموسـيقار والمؤلف الموسيقى السـلوفاكى الشـهير، الـذى يعـيش حالـة زوجيـة تعسـة ولا يعثر على حبه الحقيقـة إلا عنـدما يقابـل فتـاة غامضـة تكـذب فـى كـل شـىء، هبطت عليه مثل النغمة الموسيقية المقلقة التى تود تعليمه أصول الحب والجنس والتواصل مع البشر من جديد.. تقوقع هذا الموسـقار الـذى اعتـاد الحيـاة طوال الوقت داخل حيرتـه طـويلا؛ فـزادت مونولوجاتـه الداخليـة كثيـرا عـن حواراتـه القليلة جدا مع ملهمته الجديـدة الصـغيرة، بينمـا انعـدمت تمامـا مـع زوجتـه التـى

تعيش علىالجانب الآخر تماما من العالم الذى يعيشه هو. فهى النغمة النشاز التى لا يود الاستماع إليها أبدا..

من بين أجمل الأقسام فى دورة المهرجان هذا العام كان قسم الاحتفالية بالسينما الإيطالية، التى تمثل ضيف شرف المهرجان حيث انقسم هذا القسم إلى ثلاثة أقسام مكملة لبعضها البعض.. فى قسم أجمل كلاسيكيات السينما الإيطالية والعالمية قام المهرجان بعرض خمسة عشر فيلما، من أجمل الأفلام التى تمثل الموجة الإيطالية الواقعية الشهيرة، التى بزغ نجمها بعد الانتهاء من الحرب العالمية الثانية القرن الماضى. استمتع جمهور المهرجان بمشاهدة أفلام "حواس" إخراج فسكونتى، "بطل من زماننا"، "صفقة كبيرة فى شارع مادونا" لماريو مونشيللى، "امرأتان"، "الزواج على الطريقة الإيطالية" لفتوريو دى سيكا، "المغامرة" لأنطونيونى، "الطلاق على الطريقة الإيطالية" لبيترو جيرمى، "أزدب ملكا" لبازولينى، "حدث ذات مرة فى الغرب" لسيرجى ليونى، "قطاع طرق ميلانو" لكارلو ليتسانى، "ساكو زفنزاتى" لجوليانو مونتالدو، "قضية ماتيه" لفرانشسكو روزى، "لعبة الكوتشينة" للويجى كومنشينى، "العائلة" لإتورى سكولا، "الإمبراطور الأخير" لبرانردو برتيلوتشى.. أما عن السينما الإيطالية المعاصرة فقد عرض المهرجان ثلاثة عشر فيلما حديثا أحدثهم إنتاج عام ٢٠٠٣.. كما أصدر المهرجان بهذه المناسبة كتابا خاصا بعنوان "أضواء على السينما الإيطالية (برؤية عاشق)" تأليف د. أنور خورشيد.. كما وجه المهرجان هذا العام تحية إلى المخرج الإيطالى بوبى أفاتى، بالإضافة إلى تحية وتكريم خاص للنجمة الإيطالية الراحلة الكبيرة آنا مانيانى.فيما يلى نبذة متواضعة جدا عنها كنجمة أثرت السينما العالمية بموهبتها الخلاقة التى أبرزتها بعد رحلة كفاح عامرة.. ولدت الممثلة آنّا مانيانى بمصر فى السابع من شهر مارس عام ١٩٠٨، وهى ابنة السيدة مارينا مانيانى وأب مجهول لم تعرف عنه شيئا إلا أنه مصرى من مدينة الأسكندرية. نشأت آنّا فى أحضان جدتها الحنونة بعدما تركتها والدتها وسط بيئة فقيرة بمدينة روما الإيطالية، ومن خلال الغناء بالكباريهات والنوادى الليلية عرفت طريقها إلى أكاديمية روما للدراما، ثم بدأت تطوف الريف الإيطالى مع مجموعة من الفرق المسرحية الصغيرة. برغم أنها حصلت على دور صامت صغير بأحد الأفلام السينمائية فى أواخر عشرينيات القرن الماضى، فإنها لم تعرف كممثلة إلا عام ١٩٤١ من خلال فيلم "تيريزا فينيردى" إخراج فيتوريو دى سيكا. ويظل فيلم "المدينة المفتوحة" ١٩٤٥ لروسيللينى أحد أهم أفلامها، الذى يعتبر أول فيلم ينجح تجاريا فى أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة التى تلت سنوات الحرب العالمية الثانية، وحقق لها هذا الفيلم شهرة على المستوى الدولى. منذ ذلك الوقت لم تتوقف آنا عن العمل فى السينما والتليفزيون، ونالت جائزة الأوسكار عن دورها فى فيلم "وشم الوردة" المأخوذ عن مسرحية لتنيسى وليامز، كما عملت مع كل المخرجين الكبار فى الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن الماضى. نالت آنا مانيانى شهرتها من تجسيد أدوار المرأة القوية المتأججة بالعاطفة ذات الأنوثة الوفيرة. قدمت أداء قويا فوق العادة ساعد على تزايد بريق أفلامها لتواصل نجاحها على المستوى الدولى، وانتشار حركة الواقعية الإيطالية الجديدة. نالت مانيانى تحية النقاد كثيرا بقدرتها على لفت الأنظار إليها كممثلة كوميدية أساسا وظهورها أمام العالم كفنانة قوية مع عدم

امتلاكها فتنة نجوم السينما بالقدر الكافى. نشأت علاقة حب بينها وبين المخرج روسيلليني استمرت عدة سنوات بعد تقديم فيلم "المدينة المفتوحة"، حتى بدأ هو علاقة غرامية بالممثلة أنجريد برجمان. أنجبت آنا مانيانى طفلا واحدا من الممثل الإيطالى ماسيمو سيراتى، فيما بعد أصيب ابنها بشلل الأطفال فوهبت والدته حياتها لرعايته. تزوجت مانيانى مرة واحدة من المخرج الإيطالى جوفريدو أليساندرينى فى منتصف ثلاثينيات القرن الماضى، واستمر الزواج فترة قصيرة وانتهى بالانفصال. أما آخر أفلامها فكان "روما" ١٩٧٢ إخراج فيللينى. فى السادس والعشرين من شهر سبتمبر لعام ١٩٧٣ فارقت آنا مانيانى الحياة متأثرة بإصابتها بمرض خبيث فى البنكرياس.. هذه مجرد لمحة صغيرة جدا من حياتها، لكنها فى الواقع كنز قومى تسعد به الشعوب وتبحث عنه الأمم وتخلده الشعوب تقديرا لتفرده وتميزه لمكانته الرفيعة التى يصعب أن تتكرر.. (٤٤٦)

"فتاة مشاغبة/Raising Helen"

كوميديا إنسانية ينقصها الكثير لتكتمل

فى نفس هذا الموقف فى نفس هذه اللحظة فى نفس هذا المكان مع كل هؤلاء البشر كانت هى تمتلىء بالسعادة وتجد نفسها بينهم. هى لا تعرف نفسها إلا وسط كل هؤلاء. أما الآن ففى نفس الموقف واللحظة والمكان ومع نفس البشر أصبحت هى مفرغة من السعادة، ولم تعد تعرف نفسها لا كما كانت ولا كيف أصبحت.بالتالى هناك شىء ما تغير بداخلها عليها أن تفتش عن نفسها بنفسها..

هى أو بطلة هذه المحنة النفسية الشابة الجميلة هيلين تعد الشخصية المحورية فى الفيلم الأمريكى الكوميدى العائلى "فتاة مشاغبة/Raising Helen" ٢٠٠٤ إخراج جارى مارشال. قبل الدخول فى عالم التصنيفات والتعريفات ونفتح الأبواب الخلفية لهذا العمل الخفيف نوعا ما، نود أولا التوقف قليلا أمام المخرج الأمريكى جارى مارشال (١٩٣٤-) الذى قدم لنا مجموعة متنوعة من الأعمال، لم تزدنا إلا حيرة مع أمر هذا المخرج. الحيرة هنا تأتى من التباين الكبير فى أعماله بقضاياها ومستوياتها ودرجة الإبداع داخلها. أحيانا نستشعر مع أفلامه أنه يقدم عملا إنسانيا جذابا مثل فيلمه "الشقيقة الأخرى" و"العروس الهاربة" والاثنان إنتاج عام ١٩٩٩، لكن طوال الوقت نستشعر أيضا أن هناك شيئا ما ينقص هذا العمل رغم كل ما يحتمله من إضافة فى مساحة التعمق على كافة المستويات. وأحيانا أخرى قليلة تجده يقدم عملا أكثر تكاملا ويلقى رواجا عالميا ويترك بصمة كبيرة عند المتلقى ببساطة شديدة، بالتالى استحق يوما أن يرشح بجدارة لجائزة أفضل فيلم من الأكاديمية البريطانية عام ١٩٩٠ عن فيلمه الشهير "امرأة جميلة/ Pretty Woman" بطولة جوليا روبرتس. وأحيانا نجده يقدم عملا متوسطا، لكنه يرفع من شأنه مثل فيلم "أميرة بالصدفة" الجزء الأول ٢٠٠١ ثم الجزء الثانى ٢٠٠٤، والأخير هو الذى يعرض بالمصادفة البحتة الآن بدور العرض المصرية، ليمنحنا فرصة المقارنة وتتبع الخط الإبداع للمخرج المخضرم جارى مارشال عن قرب. لكن من بين هذه الأفلام وغيرها نلاحظ أن العامل المشترك

بينهم، هو تعامل المخرج مع نوعية معينة من الموضوعات تبدو سهلة سلسة لقربها من المتلقى، وتدور كلها حول علاقات إنسانية ومآزق عاطفية وعدد بعينه من الشخصيات. مع الاهتمام بالتركيز على شخصية سيدة تعتبر المركز المحورى، الذى تدور حوله مفردات الصراع الدرامى فى كافة المراحل. المرأة عنده هى نقطة البداية والنهاية ويجيد التبحر داخل مشاعرها وأسلوب تفكيرها حسب البناء الدرامى، لكنه التبحر بقدر ما يصل بالفيلم إلى أقرب جزيرة من النجاح الهادىء، دون أن يكلف نفسه مشقة مخاطرة ومغامرة الإبحار إلى جزيرة أبعد وأفضل. من هذا المنطلق نجد أن تصنيف أفلامه كفيلم كوميدى إنسانى عائلى، لا يبتعد بنا عن البرواز العام الذى رسمناه للغة والفكر المسيطرين على أعماله باختصار شديد، وعلى نفس الدرب يسير فيلمنا الحالى "فتاة مشاغبة" الذى يندرج هو الآخر تحت نفس التصنيفات، مع الاعتماد بالطبع على قصة حب لطيفة لا تهددها عوائق عظيمة.هكذا يصلح الفيلم ببساطة كى يشاهده كل أفراد العائلة. بدأ عرض هذا الفيلم الحديث فى الثامن والعشرين من شهر مايو عام ٢٠٠٤ بالولايات المتحدة الأمريكية، لكن الجمهور شاهده لأول مرة قبل ذلك فى الأول من نفس الشهر أثناء عرضه بمهرجان ترايبيكا السينمائى الأمريكى.

الحقيقة أن الفارق كبير للغاية بين العنوان التجارى المختار لهذا الفيلم للعرض فى السوق المصرى، والعنوان الحقيقى الذى يتحقق من الترجمة الحرفية للاسم.. الاسم التجارى المختار "فتاة مشاغبة" يعطى ملمحا هادئا بعيدا عن قضية الفيلم الأصلية، التى تعتمد أولا وأخيرا على الفتاة هيلين وما يحدث لها والمواقف التى ستقابلها وستؤثر على مجرى حياتها. لهذا كان من البديهى أولا وضع اسم هيلين صراحة فى العنوان، ثم تلخيص حصيلة كل ما ستواجهه هذه الفتاة بمفردها على غير رغبة منها ليتشكل وجدانها من جديد، بالتالى يصبح عنوان الفيلم الأصلى "نشأة هيلين" هادفا بديهيا بعيدا عن محو مسخ البطلة وتحويلها إلىمجرد إشارة لمجرد فتاة مجهولة الهوية، كما أنها ليست مشاغبة بالمعنى المفهوم، هذا إذا كنا نفترض أن المشاغبة بالمعنى التقليدى الأحادى لها بعد واحد وشكل واحد، ودلالة واحدة تحيلنا على الفور لتخطى حدود اللياقة والأدب. لكن النشأة هنا على كبر أو بمعنى أصح إعادة التربية فى سن متقدم، خاصة أن هيلين شابة جميلة ناجحة ذكية تعمل فى مجال الموضة والتجارة، يعنى أنها تعرضت لموقف مفاجىء أصاب حياتها فى زاوية حادة، جعلتها تنحرف عن الاتجاه الطبيعى أيا كانت جدواه ومصداقيته، وهى الآن يعيد الزمن ترويضها بهدوء وقسوة وتلذذ أيضا. كما أن إعادة تربية الكبير فى حد ذاتها هى القضية الرئيسية المطروحة فى هذا الفيلم، وليست القضية تربية الصغار؛ لأنهم أصلا فى مرحلة التربية ولا جديد يجد عليهم.. بهذه الطريقة ومن خلال هذا العنوان الموحى التلخيصى وضع كاتبا القصة باتريك جى. كليفتون وبث ريجازيو وكاتبا السيناريو جاك أمييل ومايكل بجلر العقدة فى المنشار من البداية، وعلينا الآن البحث معهم عمن تكون هيلين هذه؟ ولماذا لم تعد نفس الأشياء تسعدها كما كانت؟؟ الإجابة تأتينا باختصار من عنوان الفيلم، وتوضح أن كل العناصر المحيطة بهيلين تعيش مرحلة ثبات وركود لا يتحرك ولا يتغير، لكن المشكلة أن البطلة هى التى تغيرت بشخصيتها ونظرتها ونضجها وعقليتها ومفرداتها؛ فلم تعد هيلين هى هيلين التى كانت.. الجميلة هيلين هاريس (كيت هادسون) فى نسختها السابقة ووجهها الأول الذى عاشت به سنوات طويلة، لم تكن إلا شابة طموحة تحلم بالكثير لتحققه فى عالم الأزياء والموضة الذى تنتمى إليه. وهى لم تنجح

فى هذا العالم فقط لأنه يتناسب مع موهبتها، لكن لأنه يتناسب من الأصل مع تركيبتها الشخصية الداخلية التى لا تعيبها لكنها أيضا لا تميزها.. تعتمد هذه التركيبة فى كلمات قليلة على صخب الحياة بكل ما فيها من صيحات وشخصيات وضحكات ونزهات وعلاقات وانطلاقات ولهاث مستمر وراء كل شىء وأحيانا وراء لا شىء، وهو ما يقترب ويتشابه كثيرا مع عالم الأزياء الذى تحياه هيلين من وجهة نظرها بألوانه وحفلاته وأطماعه واحلامه وسباقه وراء الجديد دائما والتنقيب وراء مفاتن الأنوثة كما يجب. لكنها مع ذلك تظل دائما أنوثة خارجية إذا لم تجد ما يعادلها من أنوثة داخلية، هكذا كانت هيلين التى تعتبر قمة الرشاقة والأناقة والأنوثة من الخارج لا تجد ما يعادلها ويرسى أقدامها من الداخل. لكن المشكلة أيضا أنها لم تكن تعرف هذا عن نفسها، بل كانت تختار أصدقائها وحتى حى عالم مانهاتن وكل ملامح مدينة نيويورك الصارخة خاصة فى قلبها الصاخب بما يتناسب معها. الحقيقة أن الصخب لا ينتمى فقط إلى هذا العالم فى حد ذاته كمجرد عنوان جامع مانع لا يجوز الاقتراب منه أو التصوير إلا من هذه الناحية؛ فهذه المواصفات فقط وهذه المنظومة هى التى كانت تراها هيلين وتستقبلها لتعيد إرسالها مرة أخرى فى حيز ضيق للغاية، يؤدى فى النهاية إلى تولد حياة مزيفة تبدو طائرة مرحة. تماما مثل المنطاد البعيد الخفيف السارح فى الهواء دون التقيد بموعد لرجوعه، لكن فقط اقترب منه والق نظرة بداخله لتجده ثقيلا فارغا من الحياة. مجرد الاقتراب أو الابتعاد عن الشىء أو عن الصورة يحتاج إلى رغبة ووعى وجرأة وقدرة على الحركة، لكن هيلين كانت لا تملك لا هذا ولا ذاك، لهذا جاءها القدر من خلف ظهرها متطوعا ودفعها دفعة قوية بزاوية حادة ليبدأ مرحلة ترويض ليست سهلة، وقد رتب لها مفاجآتين كبيرتين مغلفتين بالمفاجأة الأكبر منهما أنهما ليستا سارتين على الإطلاق.. أما المفاجأة الأولى فهى وفاة شقيقتها الشابة وزوجها التى تحبهما كثيرا فى حادث سيارة مباغت، ولم تمهلها الظروف كثيرا حتى لطمتها بالمفاجأة الثانية عندما فتح المحامى وصية الراحلين، التى تؤكد رغبتهما فى ترك أولادهما الثلاثة تحت رعاية هيلين الشابة غير المتزوجة، وليس تحت رعاية شقيقتهما الكبرى جينى (جوان كوزاك) وزوجها رغم خبرتهما الكبيرة فى التربية مع أولادهما، خاصة جينى التى تنتظر وليدا جديدا وتمتلك من الشخصية القوية بما يكفى التى اكتسبتها من تربية شقيقتيها منذ الصغر.

ثم تضيق الدائرة أكثر على هيلين عندما نعرف أن الأبناء الثلاثة هم الفتاة المراهقة أودرى (هايدن بانيتيير) التى تبلغ من العمر خمسة عشر عاما، والولد الأوسط كينى (سبنير برسلن) الذى يبلغ من العمر عشر سنوات، وأصغر الأشقاء البنت الجميلة سارة (أبيجيل بريسلن)، وهو أمر شاق يؤكد صعوبة التعامل بين الأم الجديدة المكرهة على الأمومة والفتاة الكبرى المراهقة بصفة خاصة لتقارب الأعمار بينهما وتقارب العقليات أيضا.. كيف تنهى هيلين ابنتها المراهقة الجديدة التى تقف على أعتاب الشباب عن أشياء بعينها لتقطع عليها استمتاعها بحياتها، إذا كانت الكبيرة نفسها تفعل كل شىء باستمتاع أيضا، ليس من باب الاستهتار مطلقا بل من باب طبيعة المرحلة العمرية والرغبة فى ممارسة الشباب وفطرة التمرد وثراء الأنوثة داخل الفتاتين. ومما زاد الأمور تعقيدا أن الشقيقة الكبرى جينى صدمت هى الأخرى فى هذا الاختيار! فهى لا تعرف كيف ستتولى هيلين شقيقتها الصغرى التى تتكفل هى بانتقاد وليس نقد كل تصرفاتها علنا قبل سرا بتربية الصغار، إذا كانت هى نفسها مازالت فى طور التربية؟!! هكذا سارت الأمور بالجميع لكى يتلقوا جميعا درسا فى التربية الجماعية، ويتبادل كل منهم دور

المرسل والمستقبل بالنسبة للآخر طوال الوقت. ولأن القدر أراد تخفيف مفاجآته السخيفة على هيلين بعض الشىء، بعث لها فى طريقها بالقس باركر (جون كوربت) المشرف على مدرسة المراهقة الكبيرة أودرى، وما يلبث أن يقع فى غرام هيلين طالما أنه لا مانع فى مذهبه يحرم الحب والزواج وممارسة كل الطقوس الحياتية بما لا يتعرض مع مبادئه وتدينه.

بما أننا الآن فى منتصف طريق الصراع الدرامى الذى اتضحت أبعاده من خلال التحليل السابق، جاء الدور الآن على التوقف أمام المخرج جارى مارشال لنرى كيف تعاملت أدواته مع هذه الإشكالية الإنسانية التى تبدو بسيطة، لكنها فى الحقيقة معقدة ولم تمر بالمرحلة الوسطية المهادنة، ودفعت الجميع من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض.. من البداية قصدنا توضيح الفارق بين مفهوم الحياة الصاخبة والحياة المستهترة؛ لأن سفر هيلين من دور الابنة إلى دور الأم نقلها إلى حياة صاخبة أخرى، لكنها مختلفة كثيرا عن حياتها سابقا. إتساقا مع تقديم القراءة السابقة ومع توضيح هذه النقطة الجوهرية بصفة خاصة، حرص مدير التصوير تشارلز منسكى والمؤلف الموسيقى دون دبنى والمونتيران بروس جرين وتارا تمبون تحت قيادة المخرج على نسج صورة تجسم هذين العالمين المختلفين ورسم تفاصيل الصدمة على الشاشة. ربما يكون مشهد تلقى هيلين خبر وفاة شقيقتها وزوجها خير معبر عن هذا الجزء السابق من حياتها كاملة، وهو الذى سنضعه فى موضع مقارنة فيما بعد مع ملامح التغير اللاحق.. اختار كاتبا السيناريو أن تتلقى هيلين هذا الخبر وهى تجلس فى إحدى الكافتريات العامة مع أصدقائها يتكلمون ويمرحون، تتنقل بينهم الكاميرات مع المونتاج فى رشاقة ومرونة وألفة الأصدقاء وحب الاطمئنان إلى الحياة، مع الحفاظ على إيقاع روح الشباب فى الزوايا والتقطيع، واللاتركيز على شخص بعينه من أصدقاء هيلين دليل على عدم ثقلهم فى حياتها. وهو ما سيتأكد فيما بعد عندما يختفون تدريجيا ولا نراهم أثناء مراحل الصدمة الأولى، ولا فى خطوات بدايات التغيير مع الأولاد الثلاثة، إلى أن ينتهى الأمر بهيلين ألا تشعر لا بهم ولا بنفسها، وهم يجلسون سويا فيما بعد كتفا إلى كتف فى أحد الأماكن العامة كالمعتاد. فهى الآن تنظر بعين الحقيقة الناضجة ولا ترى من لا يراها. فى نفس مشهد تلقى الخبر الصادم نجد أن الموسيقى سواء تدخلت بنغمات مرحة أم لم تتدخل مطلقا، وهى لم تكن تعلن عن وجودها حول هيلين طالما أنها لم تتواجد داخلها من الأصل.. أى أن موسيقى الشخصية الداخلية عند هيلين فى هذه المرحلة كانت لا تتعدى نغمات فردية متفرقة جميلة، لكنها لا تعنى شيئا لا تستطيع وحدها ولا تقوى على تكوين مقطوعة نوتة موسيقية كاملة، تماما مثل من يجد أمامه بيانو فينجذب إليه تلقائيا من باب حب الموسيقى والحياة؛ فينقر بإصبع واحد على أزراره من باب التسلية والإعلان عن وجوده، لكنه فى النهاية يظل واقفا بين سكون اللاعزف والعزف الصحيح الممتع. لهذا جاء حوار مجموعة الأصدقاء قبل تلقى الخبر مرحا متقاطعا متقطعا كل منهم يدلى بدلوه فى أى حديث أيا كان، لكنه فى النهاية حوار غير متكامل يتساو وجوده مع عدمه. إذا سرنا على نفس هذا المنطلق الموسيقى فى التعامل مع خط سير الصراع الدرامى،فسنجد أنه فى سبيل الوصول لإبداع مقطوعة إنسانية متكاملة تعبرعن مولد إنسان متكامل يعرف نفسه أولا مثلما حدث للبطلة، كان لابد من المرور أولا على بعض مراحل النشاز والفوضى غير المقصودة، لكنها تنتج عن عدم اقتناع الأولاد بهذه الأم الجديدة وعدم اقتناع هيلين نفسها بهذه الملابس التى لا تتناسب معها. لهذا

عبّر المخرج جارى مارشال عن هذه المرحلة من خلال مشاهد العراك بالقطع السريع، الذى يحاول تتبع الحدث ولا يعرف بالضبط من عليه الدور فى الصراخ والاعتراض وسط عالم الأطفال والمراهقين، بينما انسحبت الموسيقى كثيرا تاركة الملعب للكاميرات وزواياها التى تعبر عن الغضب والانكسار، وتكثر الآن من مشاهد الكلوز لتعبرعن إحباطات هيلين الأم الجديدة المحشورة حشرا بين أطفال ثلاثة، لا تعرف لماذا يحاصرونها ويطلبون منها طلبات ومسئوليات ليست من اختصاصها أصلا..مع اقتراب الصراع الدرامى من مرحلة الثبات مرة أخرى، عادت أدوات المخرج إلى التراجع خطوة واحدة إلى الوراء وليس كل الخطوات، لتحافظ على دفقة الحيوية التى بثتها عبر مشاهد هيلين الأولى قبل وفاة شقيقتها، وعلى مرحلة الهدوء العقلى والاتزان النفسى التى تمر بهما الآن بعدما تعلمت الكثير، وامتلأ رصيدها الإنسانى الآن بما يكفى لتعليم نفسها والصغار بل وتعليم شقيقتها الكبرى أيضا.

لكن ليس معنى ما ذكرناه أن المخرج جارى مارشال وصل بهذا العمل إلى مستوىمتميز ينافس فيلمه "إمرأة جميلة" مثلا. فهذا الفيلم كان يمتلك القدرة على الوصول لمكانة أفضل، لكنه لم يفعل.. أولا - لأن التركيبة الشخصية لهيلين قبل مرحلة الأمومة لم تكن متميزة بما يكفى ولا تحمل علامات بعينها. ثانيا - لأن وجود ثلاثة أطفال كان عبئا على الفيلم؛ لأنه لم يراع توزيع العدالة فى توظيفهم. ثالثا - لأن الفيلم صب الجانب الأكبر من اهتمامه على أودرى المراهقة دون التوغل فى مناطقها الوعرة أى دون الاقتراب من أودرى ذاتها رغم كل شىء ورغم كثرة مشاهدها، والفارق كبير أن تدور حول الشخصية وأن تدور داخلها. رابعا - لأنه ألقى للطفلة الصغيرة سارة ببعض المواقف التى تثير الأشجان وكانت موفقة فى حدود المتاح، بينما ضاع نصيب الولد الأوسط بين الاثنتين ولم يشعر به أحد. ولولا مجهودات الممثلين الأربعة كيت هادسون وجون كوربت وهايدن بانيتيير وجوان كوزاك ومحاولاتهم ضخ الحيوية الإنسانية فى شخصياتهم لهبطت مكانة هذا الفيلم أكثر، لهذا جاء خفيفا رغم ثراء فكرته وسيدفعنا يوما لنتذكر مشاهدته يوما ما.أما إذا فتشنا عن بصمة قوية تخصه فى الداخل فسنجدها ناقصة لم تكتمل.. (٤٤٧)

"أميرة بالصدفة – The Princess Diaries: Royal Engagement/٢"

كيف تحكم شعبك وأنت لا تحكم عقلك وقلبك؟!!

"لن تكونى أميرة إلا إذا شعرتِ من داخلك بالفعل أنكِ أميرة..". جملة واحدة بليغة قالتها الشابة الأمريكية الجميلة ميا لفتاة صغيرة يتيمة وجدتها فى الشارع بالصدفة أثناء مرور الموكب الملكى فى مملكة جنوفيا. حكمة تعلمتها من جدتها الملكة.. سمعتها لأول مرة وربما مرات عديدة بعدها ولم تستوعبها، ليس لعدم مقدرة منها ولا حتى لسنها الصغير فى ذلك الوقت، ولكن لأنها لم تعش التجربة التى تؤهلها لفهم المغزى العميق من هذه العبارة..

هذا الدرس الهام الذى ينم عن وعى وإرادة قوية وذكاء وتلقائية من حيث التوقيت والبحث عن المرسل والمستقبل وأركان الموقف ذاته، كان هو المحورالرئيسى الذى أجهدت نفسها فيه تماما كلاريس ملكة جنوفيا (جولى أندروز) طوال الفيلم السابق، أو الذى نطلق عليه الآن الجزء الأول "أميرة بالصدفة/ Princess Diaries" ٢٠٠١ إخراج جارى مارشال، طالما ظهر وراءه بأربع سنوات الفيلم الأمريكى الكوميدى التالى "أميرة بالصدفة – ٢/ The Princess Diaries 2: Royal Engagement" إنتاج عام ٢٠٠٤ إخراج جارى مارشال أيضا. بدأ عرض هذا الفيلم الحديث بالولايات المتحدة الأمريكية فى الحادى عشر من شهر أغسطس العام الماضى، وقد حصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين. يهمنا هنا التوقف أمام هذا الفيلم رغم بساطته لأكثر من سبب.. أولا - لأنه الفيلم الثانى مباشرة الذى نتعرض فيه للغة السينمائية للمخرج الأمريكى المخضرم جارى مارشال، الذى سبق وقلنا إنه يحيرنا بعض الأحيان وأوضحنا أسباب ذلك أثناء تقديمنا قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الآخر "فتاة مشاغبة/Raising Helen" من إخراجه أيضا. ثانيا - يهمنا هنا ذكر مناطق الاختلاف والاتفاق بين هذا الفيلم وذاك رغم تباين القضايا التى يطرحها كا منهما ظاهريا، إلا أنه من اللافت للنظر أن الفيلمين اشتركا سويا فى حصولهما على نجمتين فقط فى متوسط تقديرات النقاد العالمية، مع أن فيلم "أميرة بالصدفة – الجزء الثانى" أفضل بشكل ملموس من الفيلم الآخر من وجهة نظرنا كما سنرى. ثالثا - تعتبر أفلام الأجزاء من النوع المثير الذى نتوقف أمامه؛ لأنها تتيح لنا فرصة كبيرة، من حيث المقارنات والاسترسال وتتبع الخطوط ومناطق الثبات والتغير وتطور فن اداء الممثل خاصة المستمرين منهم عبر الأجزاء ومدى جدوى تنفيذ الجزء التالى، أى أنها تستكمل موروثا فنيا له مكانة تخصه نحملها داخلنا أيا كانت. رابعا - مادمنا نتحدث عن الذكريات فما بالنا ونحن نشاهد فيلما للنجمة الأمريكية الكبيرة جولى أندروز التى نجحت ومازالت فى ترك بصمات فنية بارزة تسعد بها محبى فن التمثيل والغناء. بدون التعرض لسجلها الفنى الحافل ومكانتها المرموقة وتفردها فى عالم الغناء والصوت المعبر، يكفى أن نذكر واحدا فقط من أفلامها الشهيرة جدا "صوت الموسيقى/ Sound Of Music" إنتاج عام ١٩٦٥ كى نستشعر القيمة العميقة لهذه السيدة، ما أجمل أن يقترن خلود الفنان بلحظات سعيدة من عمرالجمهور..

كالعادة مازال المخرج جارى مارشال الآخر يواصل السير على قضيب خطه السينمائى العام، الذى يرتكز بصفة أساسية كما ذكرنا فى مرة سابقة على تناول موضوعات إنسانية بعدد هادىء من الأشخاص دون الخوض فى قضايا وعرة بالدرجة الكبرى. كما أنه لا جدال على حسه الكوميدى الإنسانى الواضح، مع اختلاف أنواع الكوميديا التى تعتمد أغلب الأحيان على كوميديا الموقف كإطار عام، يتفرع من داخلها أنواع أخرى متداخلة حسب طبيعة الصراع الدرامى ودلالاته. ولا ننسى أنه كثيرا ما يرتكز على معالجة قضية تدور حول الأنثى أيا كانت، وتصبح عنده المحور الرئيسى الذى يدور الجميع فى فلكه، تحمل قيمتها وجمالها وجاذبيتها من داخلها أكثر من خارجها، مهما كانت بيئتها الزمنية والمكانية والسيكولوجية وخلفياتها وملابساتها وتركيبتها الدرامية الشخصية. إذا توقفنا أمام فيلمنا الحالى "أميرة بالصدفة – ٢"، فسنجده يقوم على بناء

الكوميديا الرومانسية المقترنة بكوميديا السلوك، وهو ما يدعم استمرار الخطوط العامة التى اعتمد عليها المخرج جارى مارشال فى الجزء الأول من هذا العمل. مادام هناك ارتباط وترابط بين جزئى العمل بشكل صريح فلن نستطيع التعامل مع الجزء الثانى الحالى إلا بالمقارنة فى الكثير من العناصر مع الجزء الأول، أى أننا لن نعرف بديهيا كيف أصبح الجزء الثانى إلا إذا تذكرنا كيف كان الجزء الأول.. نظرة بسيطة على عنوان الجزء الأول تخبرنا أن عنوانه الصحيح هو "يوميات أميرة" بعيدا عن الاسم التجارى المختار، وبما أن الترجمة الحرفية الدقيقة لاسم الفيلم الحديث الحالى هى "يوميات أميرة – الجزء الثانى: الارتباط الملكى"،هذا يعنى بمنطق الترجمة الحرفية أن صفحات اليوميات فى حياة بطل الفيلم مازالت تستحق الامتلاء بالكثير والكثير من التفصيلات. لكن ارتباط الجزء الثانى بصفة الملكية مباشرة يدلنا على التوجه العام لهذا العمل، كما يحيلنا أيضا إلى مدى الأهمية الشديدة لهذه اليوميات فى حياة البطلة المعدلة. عندما تكتب البطلة الجميلة لا تقول فى بداية حديثها عزيزى فلان أو تتعامل مع حدث ما مثلا، لكنها دائما تبدأ بنفس العبارة "يومياتى العزيزة"، وهو ما يذكرنا بمدى الأهمية لليوميات أيضا فى الفيلم الأمريكى "مذكرات امرأة" بجزئيه الأول والثانى الأحدث الذى تعرضنا له منذ أسابيع قليلة فقط. نعود مرة أخرى إلى إشكالية "كان وأصبح"، ونتذكر سويا باختصار شديد الفكرة الدرامية الأساسية التى قام عليها الجزء الأول من فيلم "أميرة بالصدفة"، ونتذكر كيف كانت الفتاة المراهقة الصغيرة ميا ثرموبولس (آن هاثاواى) طالبة مثل غيرها فى المرحلة الثانوية تعيش مع والدتها (كارولين جودال) فى منزل بسيط بعد وفاة والدها الراحل داخل أمريكا، ولم تكن تهتم بجمالها أو مظهرها على الإطلاق وتضيع عندها رائحة الأنوثة، كلما اختلطت بملامح الخشونة واللامبالاة وعدم القدرة على التعامل مع ذاتها وانتفاء الداعى للنظر فى مرآتها الداخلية بما يكفى، لترى نفسها على حقيقتها وتلتقط مفاتيحها الشخصية التى تميزها عن غيرها. لكن فجأة تزورهما سيدة وقورة يتضح أنها جدتها كلاريس (جولى أندروز) ملكة مملكة جنوفيا الأوروبية التى يبلغ عدد سكانها خمسين ألف نسمة، وإذا بها تخبرها أن عليها الآن الاستعداد لتصبح هى الملكة الرسمية للمملكة عندما تبلغ واحدا وعشرين عاما.. أمضت الملكة كلاريس وقتها وأفنت حياتها أياما طويلة طوال الجزء الأول، تعلم حفيدتها من ابنها الراحل التى تراها لأول مرة فن الحياة الآدمية أولا، ثم ضبط وتنشيط أسرار الأنوثة بعد القبض عليها متلبسة بالإهمال التام. بعد وضع اللبنة الأولى فى حياة الصغيرة، نزلت الملكة من عرشها لتعلم حفيدتها أصول الأتيكيت ومظاهر حياة الأثرياء، لكن كانت وستظل المهمة الشاقة هى تعليمها كيف تكون أميرة من داخلها أولا قبل أن تكون أميرة من خارجها من فوق قناع المظهر. إذا عدنا إلى العبارة الأولى التى بدأنا بها هذا المقال، وكيف أن ميا تحولت من دور المستقبل إلى دور المرسل مع الفتاة اليتيمة الصغيرة التى لا تعرفها وعلمتها نفس ما تعلمته، فسندرك فى هذه اللحظة مدى التحول الهائل الذى طرأ على نجاح الأمريكية التى لم تكن تعرف شيئا عن ماضيها ومستقبلها المنتظر، ومدى الجهد الذى بذلته الجدة ودرجة نجاحها الكبيرة فى تحقيق المعجزة. هذه المنطقة التى ترسخت هى الضفة المشتركة التى أقيمت عليها منظومة الجزء الأول وتستند عليها بنية الجزء، ليبدأ هذا من حيث انتهى ذاك ويتسلم الراية من فوق القمة

السابقة، حتى يصل بالبطلة إلى قمة أخرى أكثر رقيا وصعوبة. تكمن أهمية تلخيص مفهوم الجزء الأول ليس فقط للقيام بعملية التذكير المفروضة، لكن أيضا لنتبين أن من أهم استمرار نجاح الجزء الثانى هو الاحتفاظ بنفس الخيوط والشخصيات ونفس الممثلين أيضا وهذا من حسن الحظ. فى هذا الفيلم الحديث يتخذ سيناريو شوندا رايمس المعد عن قصة مكتوبة للسينما لرايمس وجينا وندكوس كل ما تم بناؤه فى الجزء الأول، ليس فقط كخلفية أو ركيزة، لكن كحلقة متواصلة ستمتد معنا فى الجزء الثانى، مع اختلاف كثافة العناصر وتوظيفها بمنطق اختلاف التركيز والتقديم والتأخير الذى طرأ على الساحة الدرامية، مثل اختلاف ترتيب الجيوش على رقعة الشطرنج باختلاف المعركة ذاتها. لقد اختلفت مهمة الفتاة ميا فى هذا الجزء الثانى كثيرا، وأصبحت الآن المرشحة الأولى لتكون ملكة جنوفيا بدلا من جدتها كلاريس بعدما أتمت عامها الحادى والعشرين..بعد لقطة قصيرة توضح انتهاء ميا من دراستها فى أمريكا سرعان ما انتقلت للحياة فى مملكة جنوفيا استعدادا للحظة التتويج وبدء حياة مختلفة تماما بمسئوليات جسام. لم يحرص المخرج جارى مارشال على تأكيد الارتباط بين ماضى وحاضر ميا أو كيف كانت وكيف أصبحت، لكن أيضا بمنطق عدم وقوع ملكة المستقبل فى أسر العزلة التامة عن ماضيها القريب جدا كمواطنة أمريكية عادية جدا، وإلا سيخسر شخصية ميا نهائيا؛ لأنها من ذلك النوع الودود جدا الذى يجيد الارتباط بالأشخاص والأشياء والذكريات وتقدر قيمة الزمن الماضى بصفة خاصة. وليس أدل على هذه الجزئية إلا مدى إخلاصها وصداقتها ليومياتها على مدى الجزئين دون تغير.

من هذا المنطلق استدعى المخرج جارى مارشال بعضا من ذكريات ماضى ميا لتشاركها حاضرها الجديد والغريب عليها، وعلى رأس هؤلاء المدعمين صديقتها الأمريكية الصدوقة ليلى (هيذر ماتاراتزو). وهى وللحق فكرة الجدة الملكة الحكيمة التى تدرك جيدا خطورة اقتلاع ميا من جذورها، وإخراج السمكة من المياه الأمريكية مرة واحدة، وإلا ستكون النتيجة الحتمية الوحيدة هى موت السمكة بطريقتين.. إما تولى العرش ملكة حزينة ضائعة بلا روح أو قلب أو وطن تحكم بالإكراه شعبا لا ينتمى إليها ولا تنتمى إليه، وإما حرمان العرش من ملكة جميلة من داخلها تنستحقها هذه المكانة بجدارة. وطوال الوقت سار الفيلم على هدى الحل الوسطى الذى توصلت له الجدة العبقرية، التى خبرت معترك الحياة كثيرا وخاضتها بنجاح. لكى يدخل الفيلم بالبطلة الصغيرة فى تجربة حقيقية يعرف منها الجميع إذا كانت تحمل بذور الملكات أم لا، قذف فى طريقها بعقبة سياسية وشخصية فى آن واحد وعليها الآن الاختيار بين الجنة والنار.. بينما تعقد الملكة جلسة سياسية مع البرلمان الذى يضم كهولا كثيرين النائم منهم والمستيقظ، حيث فتح أحدهم عينيه فجأة ليلقى بقنبلة غادرة فى وجه الملكة البشوشة، ويذكرها بنص قانون جنوفيا على وجوب زواج الأميرات قبل تقليدهن التاج! على مدى بقية أحداث الفيلم ظلت ميا حائرة بين قرار الزواج بالإجبار من الشاب الوسيم أندرو جاكوبى (كالوم بلو) لكى تحتفظ بالعرش، والحبيب المختار بالقلب نيكولاس ديفيرو (كريس باين)، مع أنه المرشح الأول ليتقلد تاج الملك فى حالة عدم زواج ميا بتحريض من عمه الطامع فى الحكم ماربى (جون رايس – ديفيز). كما يضرب هذا الصراع فى جذور ماضى قديم لم تتح لنا الفرصة لمشاهدته أو

معايشته، عنـدما مـرت الجـدة فـى شـبابها بـنفس لحظـة الاختيـار واختـارت زواج القانون ومعه العرش والتاج، مقابل تأجيـل زواجهـا بحبيبهـا الـدائم والوحيـد وظلهـا الظليل ومدير الأمن الحالى جو (هيكتور ليزاندرو) سنوات طويلة جدا، على أمل أن تخلع يوما هذا التاج الذى حرمهما من الكثير.. بالتالى نحن نتعايش الآن مـع قصـة حب والتناقض بين عالم ميا فى الماضى وعالم القصـور واسـتمرار حاجتهـا لـتعلم الكثير من آداب وسلوكيات الأميرات، ومـن خلالهمـا قـدم المخـرج جـارى مارشـال تنويعات على عدة أنواع مـن الكوميـديا، مدعمـة بالمفارقـات المسـتمرة وكوميـديا الموقف والاعتماد على الكثير من التفاصيل الصغيرة المضحكة دراميا وبصـريا. فـى هذه القصر الملىء بالمفاجآت يحرص جارى مارشال على التعامل مع الحدث فى كادرات إنسـانية، وهو يعرف ماذا ومتـى يبـرز ويخفـى بيئـة القصـر المحيطـة. وقـاد مدير التصوير تشارلز منسكى والمؤلـف الموسـيقى جـون دبنـى والمـونتير بـروس جرين فى التنقل المسـتمر بـين هنـاك وهنـاك، واسـتغلال لحظـات بسـيطة جـدا للتركيز على وجهى ميا وجـدتها، خاصـة أن الممثلـة الشـابة آن هاثـاواى والجـدة جولى أندروز رغم فارق الخبرة تمتلكان قدرا كبيـرا مـن الحـس الكوميـدى ومرونـة التعبير بملامح الوجه وتنشيط لغـة الجسـيد باسـتمرار بأقـل مجهـود ممكـن طبقـا لمكانـة كـل منهمـا فـى الصـراع الـدرامى، مـع بسـاطة الفطـرة المشـتركة التـى تحملها الجدة والحفيدة بالوراثـة. ثـم يسـتكمل المخـرج ملابسـات الكوميـديا مـن التقـاط تعبيـرات الخادمـات المرحـات و التقطيـع المسـتمر بـين سـكرتيرة الملكـة اللطيفة والكلب والقطـة الحـائرين وراء بعضـهما الـبعض ويشـاركان فـى الأحـداث، وإبداء وجهـة نظرهمـا الفاحصـة باسـتخدام نغمـات أصـواتهما المعتـادة ونظراتهمـا ولفتاتهما التى تعبـر ببلاغـة عـن سـخرية وحساسـية اللحظـة خيـرا مـن الكـلام. الخلاصة أن الفيلم قدم توليفة فكرية درامية بصرية دمجت بحسـاب بـين المجتمـع الأمريكى الذى يمثـل خلفيـة ميـا التـى لـن تنمحـى بجـرة قلـم، ومملكـة جنوفيـا الجديدة بكل ما فيها وسار على نهج التوافق الوسطى بين الاثنين ليستفيد ويؤثر كـل منهمـا مـن الآخـر، مـن حيـث التوجـه ومـنهج الفكـر والأيـديولوجيا والتصـرفات والسـلوكيات والأفعـال وردود الأفعـال، وتصـميم المواقـف والموسـيقى والألفـاظ وطريق الإلقاء والملابس. على سبيل المثال نجد أن الكاميرات تحـد مـن حركاتهـا وتطيل لحظات الوقوف أثناء اسـتعراض صـميم حيـاة القصـور، خاصـة أثنـاء حفـلات الاسـتقبال الكلاسـيكية أو أثناء جلسـات برلمان مملكة جنوفيـا، ومعهـا يتعثـر إيقـاع المونتاج وتتوجه الموسيقى نحو الطـابع الأوركسـترالى، الـذى يحيلنـا بـدوره إلـى أجـواء الأوبـرات والباليهـات الكلاسـيكية، بالإضـافة إلـى مـا يتماشـى مـع هـذه المنظومة المترفعـة مـن ملابـس ثريـة تصـميم جـارى جـونز. لكنهـا تحمـل أنماطـا مختلفة من الذوق والأناقة حسب كل شخصية، تنـدرج جميعـا تحـت مظلـة حـزب المحافظين الأرسـتقراطيين، الذين تشعر معهم أنهم بالفعل قطعـة لا تنفصـل مـن الديكورات الضخمة التى صممها نورمان نيوبيرى وبج كامنجز وكـازى هالنبـك. وهـو مـا لا تسـتوعبه إلا لقطـات بانوراميـة تحتـوى مجموعـات متباينـة الأعـداد مـن الشخصيات، مع المحافظة دائما على توضيح المنظور التشكيلى بإبراز قطع كاملة من الآثاث أو ربما الاكتفاء بتمثـال بعينـه، المهـم أن تصـب كـل هـذه العناصـر فـى منظومة بريق القصور بثرائها وأرستقراطيتها وكلاسيكيتها المتوارثة أيضـا. لكـن مـع توالى ظهور ميا فى الكادر ووضوح مدى تأثيرهـا فـيمن حولهـا ببسـاطتها ومرحهـا

وتفتحها، دخل العديد من لمسـات التغييـر علـى المشـاهد شـيئا فشـيئا حسـب اللحظة المختـارة مـن الصـراع الـدرامى. مـن هنـا بـدأت الكـاميرات تلملـم زواياهـا وأحجامها شيئا فشيئا لتركز على ميا وكـل مـا يتعلـق بهـا، ومعهـا ينشـط الإيقـاع سواء داخل المشهد الواحد أو على مستوى السياق العام للتوليف بين مجموعـة المشاهد خاصة المتعلقة بموقف واحد ممتد مع ميا، مثل مشهد حفلتها الراقصـة مع بقية أميرات العالم الصغيرات. ومعها أيضا هبطت النغمات الموسـيقية قليلا مـن سماء الفن الراقى جدا واندمجت مع الشعب فى تحول فولكلورى تعـاونى، يـؤمن بالمساواة وحب الحياة ومطالبا بضرورة فرض إيقاع العصر السـريع. حتـى أن نفـس أغنية جولى أندروز التى غنتها بإيقاع بطىء يتناسـب مـع مكانتهـا كملكـة وجيلهـا القديم، الذى تنتمى إليه والاستعارة الرمزية التى تمثلها طوال الوقـت لـتعلن عـن قواعد مملكة جنوفيا، انقلبت بالتدريج إلى رتم آخر تماما راقص بعـدما تـم توزيعهـا حسـب إيقـاع وآلات العصـر واتخـذت هيئـة مخالفـة فـى الأداء الصـوتى الجسـدى، وكأن نفس الأغنية ترتدى تاج الملوك على رأسها، لكنها تحتفظ بالجينز فيما تحت التاج؛ حتى لا تنعزل عن العالم المحيط فى اللحظـة الآنيـة ولتضـمن البقـاء حتـى الـزمن القـادم. حتـى الخادمـات اسـتطاعت ميـا ببسـاطة تغييـر طريقـة تحيـتهن المتوارثة عبر أجيـال عديـدة وغيرتهـا مـن الانحنـاءة، التـى لا تتناسـب مـن وجهـة نظرها إلا مع المتعالين إلى علامة شبابية مرحة. وتعلمت الخادمتان كيـف تشـهر إصبعى الإبهام والسبابة مثـل المسـدس فـى وجـه الملكـة القادمـة لأداء التحيـة دلالة على الحرية والمساواة واللاتعقيد، وبالتدريج أصبح القصر جزءً مـن ممتلكـات الشعب بكل شرائحه وقائم فـى قلبـه بعقـد ملكيـة، يقـوم علـى الحـب وبسـاطة الحياة وتناسـى حواجز فوارق الطبقات.

لاشك أن الفنانة الكبيرة جـولى أنـدروز هـى كنـز دائـم لا ينطفـىء، ونحـن لـن نتوقف هنا لتحليل أدائها ليس لأنهـا أو أى فنـان تخطـى هـذه المرحلـة، لكـن لأن الحديث عن المواهب الكبيرة أمثالها لا تسعه سطور قليلة. مع ذلـك فقـد تعاملـت جولى أندروز بوعى وجدية مع كافة المشاهد ورفعت شـأن الكثيـر منهـا بوجودهـا وبساطتها فى التعامل مع شخصيتها ومع من حولهـا أيضـا، وقـدرتها علـى تفجيـر الحس الكوميدى مـن لا شـىء. وجـاءت أغنيتهـا مسـاقة بمبـرر مقنـع دون إقحـام لاستغلال كنز صوتها قدر المتاح، مع أن جولى الآن تبلغ من العمر حوالى سـبعين عاما لكنها محتفظة بما فـى داخلهـا بوضـوح وتصـميم، إذ يبـدو أنهـا تتصـاحب مـع الزمن و لا تحاول تضييع وقتها وطاقتها فـى معاداتـه وخـوض معركـة خاسـرة ضـده دون جدوى. برغم صغر سـن الممثلة الأمريكيـة الشـابة آن هاثـاواى وقلـة خبرتهـا مقارنة بأندروز، فإنها نجحت فى الصـمود أمامهـارغم كـل شـىء، وواضـح أنهـا قـد تطورت إلى الأفضل بالمقارنة بالجزء الأول بحكم سنها الصغير فى هذا الوقت. من الوهلـة الأولـى يبـدو أن الممثلـين الشـابين بـاين وبلـو يحمـلان قبـولا حقيقيـا وتنتظرهما خطوات أكبر فى المستقل، ليكشفا عن حجم موهبتهما بطريقة أفضل وأعمق. ومثلما أضفت الممثلـة هيـذر ماتـاراتزو حيويـة علـى مسـاحة دورهـا قـدر المستطاع، خاصة بعد أن حلت محل والدة ميـا فـى كثافـة التواجـد للدلالـة علـى أهميـة تقـديم ودور الجيـل القـادم للمسـتقبل، جـاءت خبـرة وهـدوء أداء الممثـل هيكتور ليزاندرو ليوازن الكفة أمام جولى أندروز وينطلق معها على نفس الطريـق، ويكونان سويا فريقا متجانسا أمام مجموعة شباب الممثلين المشاركين..

لـم يكـن مـن الممكـن أن تعلِّـم الجـدة الملكـة حفيـدتها الصـغيرة أن إحسـاس الأميرة ينبع من الـداخل، إلا إذا كانـت هـى نفسـها تمتلـك هـذا الإحسـاس بقـوة وتؤمن به وتعيشـه بالفعل. لهذا عندما أقيمت مراسـم تتويج الملكة الجديـدة التـى انتصرت على قانون إجبـار الأميـرات علـى الـزواج قبـل التتـويج لـيس بتطبيقـه بـل بتغييره، جاء مشـهد خلـع التـاج عـن رأس الملكـة الجـدة كلاريـس مجـرد مشـهد عادى ظاهرى مزيف. فهذه السيدة تعيش وتشعر أنها ملكـة مـن داخلهـا بالفعـل، وتاجها الداخلى هو الأقوى والأبقى دائما.. لهذا عندما سأل مدير الأمن جو الملكة كلاريس بمنتهـى الأدب والـذكاء أمـام حاشـيتها الخاصـة عـن سـبب تأخرهـا عـن إحدى المناسبات، قالت له بدون تفكير تسبقها ابتسامة جميلة كلها ثقة بالنفس مرفقة بتواضع محسوب: "الملكات لا تتأخرن أبدا، لكـن الآخـرين هـم الـذين يـأتون مبكرا.."(٤٤٨)

"اخطبنى رسمى – ٢/Meet The Fockers"

محاولات متوازنة لاستثمار نجاح جماهيرى كبير

مادام الظرف بقى مغلقا لا أحد يعرف ما بداخلـه فمـازال هنـاك انتظـار وشـوق داخل المرسـل إليه ربما ينقلبان إلى عذاب لو طـال الانتظـار. لكـن إذا حـدث وفـتح أحدهم الظرف وقرأ نصف الخطـاب فقـط لا غيـر، ثـم انتزعـه آخـر مـن يـده قبـل أن ينتهى من الموضوع الذى يهمه بالفعل، فهذا هو العذاب الحقيقى بعينه..

هكذا كان حـال الشـاب الأمريكـى المـدعو جـريج.. كـان الأمـر مسـتغلقا علـى الفتـى تمامـا قبـل مقابلـة عائلـة حبيبتـه بـام، وبـات المسـتقبل القريـب والبعيـد بالنسـبة إليه مثل الظرف المغلق الغامض فى مضـمونه ونتيجتـه. لكـن عنـدما قـرر التقـدم رسـميا للـزواج منهـا أمضـى أوقاتـا عصـيبة مهلكـة طـوال أحـداث الفـيلم الأمريكى الكوميدى "اخطبنى رسمى/Meet the Parents" ٢٠٠٠ فقـط مـن أجـل التعـرف علـيهم وعلـى طبـائعهم خاصـة والـدها، وانتهـى الفـيلم بـإعلان الهدنـة المؤقتة يبن الطرفين أيا كانت الوسيلة. لكن بعد كل هذا العذاب مازال الأمر معلقـا ولم يتم الزواج خاصة بعد قراءة نصف الخطاب فقط.. أى أن جريج تعرف على عائلة بام وتحمّل كل المفارقات المحرجـة جـدا، لكـن يبقـى أن تتعـرف عائلـة بـام علـى عائلة جريج الذين يحملون فى أوراقهم الرسمية لقب عائلة غريب الشكل، يقترب تماما فى نطقه ودلالته من لفظ قبيح باللغـة الإنجليزيـة معـروف لجميـع الشـعوب دون الحاجة إلى قواميس أو معاجم لغوية.. لكن يبـدو أن قـراءة النصـف الآخـر مـن الخطاب سيصبح هو العذاب الأكبر بعينه الذى لم يتوقعه الحبيب، وأن كل ما مر به جـريج فـى الماضـى القريـب كـان مجـرد دعابـة، أو بمعنـى أصـح مقدمـة مخففـة لمعاناة أشـد سـيتعرض لهـا الآن مـن ناحيـة عائلـة بـام ومـن ناحيـة عائلتـه أيضـا، ليصرخ وحده مستغيثا دون جدوى بين فكى الأسـد، لتكـون هـذه الرحلـة العصـيبة هى الصراع المحورى للفيلم الأمريكـى الكوميـدى الحـديث "اخطبنـى رسـمى – الجزء الثانى / Meet The Fockers" ٢٠٠٤ من إخراج الفنان الأمريكى جيى روتش نفس مخرج الجزء الأول. جدير بالذكر أن الجزء الأول من هذه السلسلة الكوميديـة

حقق نجاحا جماهيريا كبيرا وبلغت أرباحه العالمية ثلاثمائة مليون دولار. أما الفيلم الأحدث الذى بدأ عرضه فى الولايات المتحدة الأمريكية يوم الثانى والعشرين من شهر ديسمبر الماضى فحقق إيرادات داخل أمريكا فقط بلغت مائتى وسبعين مليون دولار..

مثلما حتم علينا الفيلم الأمريكى الكوميدى "أميرة بالصدفة – الجزء الثانى" فى المقال السابق العودة إلى تحليل الجزء الأول بشىء من التفصيل، حتى يتسنى لنا تحليل الجزء التالى من باب الاستكمال والمقارنة، نجد نفس الأمر يتكرر معنا بشكل كبير فى فيلمنا الحديث "اخطبنى رسمى – الجزء الثانى" لكن بشكل مختلف بعض الشىء وأكثر عمقا.. مفترض أن تحليل التركيبة الدرامية للشخصية إذا كانت تعيش وحدها أو وسط عالم ضيق يعرفها وتعرفه، يختلف كثيرا إذا ما تم إلقاء هذه الشخصية فى عالم مختلف غريب عليها. هنا سيحدث بالضرورة تغير فى مقياس أفعال وردود أفعال الشخصية وسيتضح الكثير من مفهوم أغوارها الداخلية المختبئة، التى تخفيها عن الأقربين أو ربما يتقبلونها هم دون محاولة الكشف عنها.هذا هو نفس الفارق الكبير الذى سيطرأ على ملك يعيش مطمئناعلى عرشه وسلطته الناهية وسط شعبه الصغير، وبينه وبين الملك نفسه إذا انتقل للعيش وسط شعب غريب عليه لا سلطان له عليه.. هكذا كان المدعو جاك برنز (روبرت دى نيرو) والد العروس بام رجل المخابرات الأمريكية المتقاعد حديثا، الذى انصب عليه كل الاهتمام طوال الفيلم السابق "اخطنى رسمى - الجزء الأول"، ليس فقط بسبب العلاقة الخاصة جدا والحب الرهيب بينه وبين ابنته بام (تيرى بولو). فهى رغم كل شىء ليست ابنته الوحيدة؛ لأن ابنته الأخرى التى رأيناها فى الجزء السابق ولم نرها مطلقا فى الجزء الثانى الحديث تملك علاقة حب وترابط قوية أيضا مع والدها ومع والدتها الأنيقة الهادئة دينا بيرنز (بليث دانير). لكن يبدو لنا أن طبيعة الفعل وعنصر التوقيت فى خطوة زواج بام كانا لهما أكبر دخل فى طبيعة الصراع الدرامى الذى تجسد فى الجزء الأول واستمر بشكل مختلف فى الجزء الثانى. وإذا لم نقف على أصول توجهات شخصية جاك بالتحديد وأثرها على جريج وبام من أصولها، فلن نستطع تتبع ملابسات تطورالشخصية فى الجزء الثانى أو تفهم تصرفاتها الصغيرة قبل الكبيرة..

فى الجزء السابق جاءت بام بحبيبها جريج لتهدم كل ما تبقى من أحلام والدها فى لحظة واحدة دون أن تقصد.. هذه الفترة كانت تتزامن مع التقاعد الحديث لجاك من عمله السابق الخطير الذى أفنى فيه عمره وأثبت فيه كفاءة قوية، وطبقا لطبيعة عمله الخاصة جدا اعتاد أن يعيش حياته فى مغامرات وأخطار وتخصص فى قراءة أفكار من حوله وتوجيههم لما يريد، والنطق بكلمة ما وهو فى الحقيقة يقصد عشرات الكلمات غيرها. وهو ما انعكس على طبيعة كلامه فى الدقة الشديدة وأيضا فى المواربة الشديدة، ولاستكمال طبيعة عمله المسرحى اعتاد جاك الاحتفاظ بقناع واحد جامد على وجهه يريد هو إبرازه فى وقت ما لشخص ما فى توقيت ما طبقا لمتطلبات عمله الخطيرة. ومن ثم لم تعكس مرآة جاك الداخلية طوال حياته الماضية إلا صورة المخطط والمنفذ لعمليات خطيرة، تبيح له وتحتم عليه التنقل الدائم تحت غطاء مزيف، ليظل هو الملك الوحيد فى أرضه ينظر ويخطط ويدافع ويهاجم ويفصل ويحكم ويسامح ويعاقب أيضا فقط على

طريقته هو. اعتاد جاك بحكم طبيعة عمله أن يراقب الناس، ليس لأنه يشك فيهم دون ذنب جنوا، بل لأنها جزءً من صميم مهنته ومواصفات عقله المنظم جدا الدقيق جدا فى ملاحظته، التى تتناسب تماما مع طبيعته الشخصية التى توفر له امتلاك الكثير من المفاتيح بين يديه. لقد أدمن رجل المخابرات السابق الإمساك بكل الخيوط واللعب بمن حوله كما يحلو له باستمتاع الطفل الصغير الصبور الصامت تماما، الذى يعتمد على كم هائل من التفاصيل وعدد قليل جدا من الأحداث، وما أكثر رعيته التى وقعت تحت سيطرته وحققت غايته ونشوته، وكل هذا فى النهاية يصب فى صالح البلاد والواجب الوطنى أولا وأخيرا. وبعد تقاعده تحولت كل سلطات جاك التي اكتسبها والتى ذكرنا بعضا منها فقط لا غير إلى قيود تعوق وظيفته كأب، خاصة أنه يشعر أنه طاقة معطلة ومازال قادرا على العطاء كما هو واضح. فى بدايات أحداث الجزء الأول فوجىء رجل المخابرات السابق أو رجل المفاجآت الأول بأكبر قنبلة ألقاتها ابنته فى وجهه، ووجدها دون مقدمات تحل محله فى رسم الخطط واتخاذ القرارات وإعداد المفاجآت المتوالية الكبرى منها بصفة خاصة. هكذا أخبرته بام بكل بساطة أنه تحب وستتزوج فتى يدعى جريج وأحضرته معها ليتعرف على والديها، وهى أيضا متمسكة به لأقصى درجة وأنها ترغب أن تتم مقابلة الطرفين على خير، لهذا لم يكن غريبا أن تكون الترجمة الحرفية لاسم الجزء الأول هى "مقابلة الآباء" هكذا مباشرة دون مواربة. أما المفاجأة الثانية فكانت سقوط الشاب اليهودى جريج (بن ستيلر) فى كل اختبارات والدها بالاختيار وبالإجبار؛ لأنه شاب من النوع البسيط غير الدقيق غير المتأنى السطحى بعض الشىء المنقاد، والذى يمتلك باختصار كل الصفات التى لا يتقبلها الوالد، لكن تتقبلها الابنة مع كل حبها وتقديرها لحبيبها وفارس أحلامها من وجهة نظرها الخاصة. لهذا خاض الأب طوال الجزء الأول صراعا نفسيا طويلا مع حبيب ابنته محاولا إيقاعه فى كل الحبائل والكمائن الممكنة واللاممكنة المتوقعة واللامتوقعة، ليسحب البساط من تحت قدميه وقدمى ابنته مرة أخرى ويستعيد موقعه بوصفه الحاكم بأمره الوحيد فى كل شىء، خاصة بعدما تحددت إقامته كملك سابق ولم يعد يملك من رعيته إلا عائلته الصغيرة فقط لا غير، والتى ستنقص فردا عزيزا عليه جدا فى وقت غير مناسب على الإطلاق.. لعب المخرج جيى روتش فى الجزء الأول كثيرا على وتر اسم عائلة الشاب المضحك الذى يدعو إلى الخجل بكل تأكيد، وعلى وتر مهنته الغريبة كممرض رغم أنه سجل درجات ممتازة فى امتحانات الطب، مع ذلك ترك هذه المهنة العادية له واختار المهنة الاستثناء لنفسه؛ لأنه يحبها وتمنحه راحة داخلية وصفاء ذهنيا روحانيا لا يجدهما إلا فيها. ثم اشتد الصراع على الجانب الآخر عندما ظهر خطيب بام السابق كيفين (أوين ويلسون) فى الصورة وهو الذى يقدره جاك كثيرا، ليجد جريج نفسه يحارب على كل الجبهات فى نفس الوقت.. مع ذلك ولأن جاك لا يقصد حرمان ابنته من سعادتها قبل الخطوة الأولى بعد عناء شديد ليتم زواج ابنته من جريج مبدئيا، بينما هو فى قرارة نفسه غرق فى حيرة بين شعورين متناقضين يتناحران داخله بقوة.. على الجانب الأول لا يعنى قبول جاك لجريج إلا تخلى الملك القديم عن كرسى العرش على مضض، ولم تفلح خططه فى تدمير صورة جريج الطيب من داخله؛ فاضطر أسفا إلى الانصياع قهرا لقوة شعبه الصغير المتمثل فى ابنته وزوجته والخضوع لرغبتيهما. فى الجهة المقابلة يتسبب جريج

طوال الوقت ليس فقط فى إثارة تقزز جاك واحتقاره كما يبدو على السطح، لكنه فى الحقيقة يتسبب أيضا فى سعادته دون أن يقصد؛ لأنه يجد فيه النموذج المنسحق، خاصة أثناء مواجهاتهما الثنائية الذى لا يستطيع منافسة الأب أو الملك الأصلى رغم تقاعده فى مضمار قدراته الخارقة الشخصية والمهنية فى الماضى والحاضر معا، مما يمنحه شعورا قويا ومستمرا بالراحة النفسية، ليعلن نفسه المنتصر الدائم فى حلبة المنافسة وهو ما يحتاجه بكل تأكيد. وماذا يمنع أن يحافظ جاك على وجود ابنته الحبيبة بام، ثم يزيد عدد رعيته فردا واحد حتى لو كان هذا الجريج الساذج جدا من وجهة نظره؟!

لهذا كان من الطبيعى أيضا كى تكتمل هذه المباراة غير المتكافئة فى ظاهرها أن تكون الترجمة الحرفية لاسم الجزء الثانى هو "مقابلة آل فوكرز" دلالة على تحديد أرض الصراع وأطرافه مباشرة.. يتيح لنا الجزء الثانى استكمال أشواط المعركة المتبقية الحاسمة بين الجميع فى جهة والسيد جاك وحده فى الجهة الأخرى، ولنقارن أيضا بين طبيعة ومغزى البناء الكوميدى فى الجزء الأول وهذا الجزء الثانى. يبدو أن مؤلفى القصة السينمائية جيم جيرزفيلد وجون هامبورج وفريق مؤلفى سيناريو جيم جيرزفيلد وجون هامبورج وفنس دى مليو وتيم رازموسن يدركون جيدا طبيعة المرحلة الحرجة التى يمر بها الجميع كل حسب وجهة نظره، ومن الذى انتصر فى جولة سابقة ويتظاهر أنه غير منتصر، ومن الذى انهزم فى جولة سابقة ويتظاهر أنه غير منهزم.. أقامت مجموعة مؤلفى هذا العمل المنظومة الدرامية على أساس المزج بين كوميديا الموقف والمفارقات اللاذعة والمفاجآت المتوالية، ومبالغات كوميديا الفارس ومتطلبات الكوميديا العائلية وأيضا كوميديا الشخصية خاصة فيما يدور حول جاك وجريج ووالديه. انتهج المخرج جيى روتش طوال الوقت أسلوب الكر والفر وبث الأمل فى قلب لحظة الهزيمة لتظل النتيجة معلقة دائما، كما انتهج أيضا منطق المنافسة السياسية الحكيمة وينصح بمبدأ أنه إذا لم يتم الحصول على كل المراد، فيكفى الحصول على جزءً ولو مؤقتا، إلى أن يتم الاستعداد وإعادة ترتيب الأوراق لخوض غمار اللحظة القادمة.. لم تكن موافقة عائلة بام المبدئية وحدها على الزواج هى العلامة الوحيدة على هزيمة جاك التى لم يتوقعها إطلاقا بسبب فارق الذكاء الرهيب بينه وبين جريج، لكن العلامة الأكثر وطأة وتأثيرا هى التوابع المتولدة من قرار الموافقة التى تحتم على الأب الآن مقابلة آل فوكرز فى عقر دارهم. وهو ما يعنى بالتبعية وجوب تخليه عن عرشه ومملكته، التى يمتلك فيها سلطته السيكولوجية والأليكترونية أيضا مثل كاميرات المراقبة المركبة فى الغرف التى أهلك بها جريج فى الجزء الأول، وعليه الآن أن يذهب مسالما خالى الوفاض إلى مملكة غيره التى لا يحكمها، بل سيتحول فيها إلى ضيف شرف عزيز وانتهى الأمر. كما أن جاك الذى زاد غضبه وتعاليه بشكل كبير أدرك بالفعل أنه فقد رغما عنه فرصة ذهبية فى الماضى القريب، وهى محاصرة جريج وحده فى مصيدته المتينة دون معين إلا بام حبيبته المخلصة. أما الآن فقد انتقلت ميزة كرة الإرسال إلى الفريق المنافس، وتحول جاك إلى موقف المستقبل المدافع داخل ملعب جريج الخاص، مدعما بحماية والده ووالدته ومنطقته وبلدته الريفية الصغيرة، ليصبح رجل المخابرات السابق الغريب الوحيد وسط الجميع، وهكذا الدنيا يوم لك ويوم عليك.. نعود مرة أخرى إلى منطق الكر والفر الذى اتبعه الفيلم طوال الوقت،

والاكتفاء بالحصول على جزءً من الحق فى حالة عـدم الحصـول علـى الكـل رافعـا شعار اللااسـتلام مهما حدث، حيث أقام جاك حائط صد من بنات أفكاره يعـوض بـه بعض ما فاته من هزيمتـه السـابقة. وبـدأ أول سلسـلة مفاجآتـه لعائلتـه الصـغيرة كالعادة وللآخرين أيضا بأنهم لن يذهبوا لزيارة آل فوكرز بأى وسـيلة تقليديـة، لكـن من خلال عربة كبيرة تشبه عربة القطار بداخلها مسكن مجهز بكل شـىء، حتـى يظل ملكا لشـعبه وينقـل مملكتـه معـه علـى طريقتـه، ويصـبح سـيد موقفـه فـى طعامه وشرابه وملبسه ونومه وحريته الخاصة وحريته الأخرى فى تدبير مخططاته فى الخفاء، كل هذا قبل أن يفاجئنا جاك فى النهاية أن هذه السيارة فى الحقيقة وكر داهية لقليل من أجهزة المخابرات التى يمتلكها ولا يسـتطيع العـيش بـدونها. كما أن جاك لم يستطع سواء بوعى أو بدون وعى احتمال شعور أن يظل وحيدا لا فى هذه الزيارة ولا فى غيرها، ولن يتقبل محو وجوده فى الحيـاة هكـذا بمنتهـى البسـاطة، لهذا أضاف السـيناريو له وريثا شرعيا وامتدادا لأحلامه وآماله باصـطحاب البيبى جاك الصغير ابن شـقيقة بام الذى لم يتحدث بعد ليربيه الجد على طريقتـه هو. هكذا أصبحت الساحة مهيأة تمامـا لمقابلـة آل فـوكرز بعـدما قـرر جـاك تغييـر أسلوبه طبقا لمتطلبات المرحلة، وبعدما استوعب جريج الكثير من أخطاء الماضى بالاقتنـاع أو بـالإكراه حرصـا علـى عـدم إغضـاب جـاك كـى لا يفقـد حبيبتـه. لكـن المفارقة غير المتوقعـة أن عائلـة جـريج اليهوديـة المكونـة مـن والدتـه روز (باربـارا سترايسـند) المـاهرة فـى العـلاج النفسـى المتخصصـة فـى العلاقـات الجنسـية، ووالده بيرنى (داستن هوفمان) الذى تـرك مهمـة العمـل لـلأم وتفـرغ هـو للأعبـاء المنزلية، تسببا بمرحهما وطيبتهما ومثاليتهما فى تعقيد موقف ابنهما أكثر، وهـذا هو أقصى ما كان يتمناه جاك لاستعادة عرش ملكه من جديد..

سعى المخرج من البداية لتأكيد حالة التناقض القادمة التى سيشـهدها جريج وجاك أمام آل فوكرز حتى قبل ظهورهما على الشاشـة، وذلك من خـلال تفاصـيل رفيعة جدا تدل على بساطة شخصيتيهما وعفويتهمـا تمامـا مثـل جـريج بـل ربمـا أكثر؛ لأنهما الأصل، وهو ما يتناقض على طول الخط مع طبيعة شخصية جـاك كمـا ذكرنا وينذر بحرب شرسـة قادمـة لا محالـة. قـدم الفـيلم لشخصـيتى والـد ووالـدة جريج من خلال الرسالة الصوتية التى يتركانها على هاتف منزلهما، والتى تحتوى ربما على مناقشة طويلة جدا أو ربمـا علـى معركـة كلاميـة. حقيقـة مـن الصـعب معرفة إذا كانت هذه رسالة بالفعل، أم أن هناك من يرفع السـماعة وهـو منهمـك فى مناقشـة حامية ولايدرك وجود الآخر علـى الخـط، أم أن هنـاك تـداخلا مضـحكا فى الخطوط؛ لأنه لا أحد يجيبك. الأكثر من ذلك أننا فى الواقع لا نفهم عما يـتكلم هذا الرجل وهذه السيدة، ولا ماذا يرايدان مـن المسـتمع، ولا لمـاذا يصـران علـى إقحامه فى أمور لا تخصه من قريب أو من بعيد دون أدنـى حسـاب لقيمـة الوقـت، ولماذا يضحكان هكذا من كل قلبهما؟!! مقابل ذلك يبـدو لنـا أن جـريج الـذى تعلـم الكثير من دروس جاك القاسية مازال يمارس مهنتـه الغريبـة كممـرض كمـا يوضـح المشـهد الافتتـاحى للفـيلم، وهـو مـا يحيلنـا أيضـا إلـى تطـور شخصـية البطـل بالفعل،ليصبح أكثر قدرة على مواجهة المفاجـآت المباغتـة نتيجـة جرعـة الحصـانة التى تلقاها من حماه فى المستقبل. وها هو الآن يقوم بتوليد سـيدة وحـده دون مشاركة من الطبيب ونجح فى ذلك نجاحا تاما، بالتالى هنـاك أمـل جديـد و جيـل جديد وإشارات مبثوثة غير مباشرة تمهد لاقتـراب قـدوم طفـل جـريج وبـام الصـغير

إلى الدنيا لأب يحمل شخصية جديدة، لكنها فى الواقع ليست جديدة تماما.. انحصر توجه الكوميديا داخل هذا الفيلم فى نطاق ترديد شخصية جريج التى كشفت عن نفسها صراحة فى الجزء الأول ثلاث مرات، من خلال الأب والأم وأيضا من خلال السيدة إيزابيل (آلانا أوباخ) أول من تعلم جريج على يديها العلاقة مع الجنس الآخر. ولأن جريج يريد إتمام الزواج بكل طريقة ضغط على أعصابه أكثر من اللازم ليتخلىعن الكثير من طباعه مرة واحدة ويضلل ملامح شخصيته قدر ما يستطيع، كى لا تفضحه أمام جاك بالتحديد مرة أخرى ويخسر ما حصده من قبل، مما أضفى على نفسه عبئا سيكولوجيا كبيرا. على النقيض ساهم وجود والدى جريج فى إظهار شخصية جريج على حقيقتها من ناحية، وشخصية جاك أيضا على حقيقتها أكثر من ناحية أخرى حيث يمثلان نقيضه تماما، وهكذا لا تنضح قطرة الماء العذبة بكل حلاوتها إلا فى خضم البحر المالح.. يشترك والدا جريج فى البساطة المتناهية والقلب المتسامح والضحك المتواصل والمشاعر الفياضة، والمبالغة فى التعبيرات اللفظية والجسمانية والعاطفية والإنسانية، كما أنهما لا يمانعان مطلقا فى الحديث على مدى أربع وعشرين ساعة متواصة، ولا يلتفتان مطلقا إلى تعبيرات وجههما كى يقمعا كل ما يصدر منها، بل إنهما يتركان الأمور على سجيتها وهو ما تسبب فى إحراج جريج كثيرا، ودفع جاك لإبراز أسلحة خفية أكثر عنفا وقسوة لم يستخدمها فى الجزء الأول، طالما أن العدو ازداد ضراوة وقوة بسلاح الحب والطيبة والدفء الأسرى والصدق المثير. كل هذه المفارقات هى التى استغلها المخرج مع طاقم عمله المكون من مدير التصوير جون شوارتسمان والمؤلف الموسيقى راندى نيومان والمونتيرين جون بول ولى هاكسال ومصممة الملابس كارول رامزى، ليعبروا سمعيا وبصريا وفكريا عن هذا الصراع بأدواتهم، دون أن يخرجوا عن مضمون التسلية والمتعة ولا يحمّلون العمل أكثر مما يحتمل. لقد سار الفيلم داخل منظومة سلسة من الرشاقة والخفة والإيقاع السريع فى حركة الكاميرات وأسلوب القطع من هذا المشهد لذاك، بالإضافة إلى الجمل الموسيقية المرحة التى تنضم مع بقية فريق العمل فى الانحياز الواضح لعائلة آل فوكرز، حيث تبنوا وجهة نظرهم فى التحكم فى كل شىء، أى أن هذه الرشاقة والبساطة والانتقال بين المشهد والآخر تدفقت مثل نبضات القلب المتوالية، بما يمثل تطابقا وتمثيلا وترديدا لقدرات آل فوكرز المهيمنة على هذه المرحلة من الصراع الدرامى. وهو ما لم يكن ممكنا فى الجزء السابق على الإطلاق حيث كان جاك هو المهيمن على الموقف ككل ويمتلك المقاليد تماما، بينما يقف جريج وحده ضعيفا مستأنسا محاصرا لا يعرف ماذا يفعل. على سبيل المثال نجد المخرج يلهث بكاميراته وراء أقوى الخصوم، إما جاك ووالد جريج وحده أو جاك ووالدة جريج أو جاك ووالدى جريج سويا على، ثم يضع فى المرتبة الثانية بام وجريج رغم أنهما الأصل الدرامى، لكنهما الآن لا يملكان الكثير ودائما ما يتلقيان مفاجآت أطراف القمة الأولى ثم يبدون رد الفعل فى حدود إمكاناتهما. وفى الصفوف الأخيرة يضع المخرج والدة بام بصفتها أقل الشخصيات تأثيرا فى الحدث دون سبب واضح، إلا من بعض التضامن مع ابنتها وقت اللزوم. من الطبيعى أن يحرص المخرج على التركيز على شخصيتى والد ووالدة جريج، مستخدما لقطات قريبة ومتوسطة أو طويلة تلتقط الجسم كله ببعض الخلفية القريبة أو البعيدة؛ لأن هذا النوع من الشخصيات تجده يتكلم ويصاحبه وجه

منفعـل وحركـة يـد مسـتمرة ولغـة جسـدية حيـة تعبـر عـن عواطفـه الجياشـة المتواصلة التى لا تهدأ، وأحيانا ما يعتمد على أى إكسسوار بجانبه ليسانده فـى موقفه ولأنه لا يخاف على حاجياته كثيرا بفقدها؛ فهـو يحفظهـا فـى قلبـه كصـورة ذهنية خالدة أكثر مما يحفظها كشـىء ملمـوس مصـيره الحتمـى إلـى زوال مهمـا طال العمر. على نقيض هذا التوازن بـين الطاقـة الداخليـة والتعبيـر الخـارجى غيـر المتكلف لوالدى جريج اللذين يختـاران أبسـط الملابـس بـأزهى الألـوان، لـم يكـن هناك دواع كثيرة كى يتنـوع المخـرج فـى أحجـام لقطاتـه مـع عائلـة جـاك؛ لأنهـم جميعا وعلى رأسـهم جاك سـاكنى الطباع منخفضى الصوت، يرتكزون علـى الأرض أكثر مما يجب، يسمحون لقانون الجاذبية التحكم فى مصيرهم حتـى أصبح قيـدا حول أرواحهم. أما جاك شخصيا فقد ذكرنا سـابقا أنه بطبعه قليل الكلام جدا، ينظر ويصمت ويصبر ويستوعب ثم يتكلم أو لا يتكلم،لكنه فى النهاية لا يعـرف غيـر لغـة الفعل، لهذا اعتاد أن يحمل دائما وجها وجسـدا كاذبين دائما منفصلين ظاهريا عما يدور بداخله، كما أنه لا يحرص على الالتفات إلى الطبيعة مـن حولـه مـثلا أو إلـى ديكور البيت، إلا إذا كان سيسـتفيد به فى أحـد مخططاتـه أى مـن بـاب المصـلحة الشخصية وليس من باب المتعة. بالتالى تعمد المخرج فـى مشـاهد جـاك تحييـد مـا حولـه إذا كـان لا يقـع فـى دائـرة اهتمـام الشخصـية علـى الأقـل فـى الوقـت الحالى؛لأنه بالفعل لا يسـتقبله ولا يراه، وحل مشـكلة انغـلاق المنظـور كثيـرا مـن خلفه ومن حوله بالتركيز على عينى الممثـل روبـرت دى نيـرو فقـط لا غيـر، حيـث تنوبان عن كل أدواته الناطقة والمتحركة باسـتمرار؛ فهذه طبيعته وآثار مهنته التـى يحبها ويتباهى بها وخلق لها بالفعل.

للمرة الثانية على التوالى ينهزم جاك وتفسـد مخططاته لإفسـاد هـذه الزيجـة، بعدما تكتلت عليه أسرة آل فوكرز اليهودية المثالية أكثر من اللازم....مع ذلـك فهـو مازال يراقب جريج بعينيه العلنية وبكاميراته السرية، لعله يعثر على ثغرة يعيد بهـا ملكه الفردى والجمعى الذى ذهب وطار مع الريح..(٤٤٩)

"إنت عمرى"

ميلودراما سطحية عتيقة أنقذها نيللى كريم وهشام سليم

من المعروف جيدا لكل مشاهدى السـينما المصرية العـادين قبـل المتخصصـين أن أصول تراثنا القومى على نطاق المسـرح أولا ثـم السـينما فيمـا بعـد قـام منـذ أوائـل القـرن الماضـى علـى أسـاس الميلودرامـا المفجعـة التـى تسـتدر الـدموع المنهمرة طوال الوقت، وسار معها فى خط متواز الأعمال الغنائيـة الممتعـة، التـى تعـرف جيـدا أن المتلقـى المصـرى يملـك أذنـا موسـيقية وروحهـا تعشـق النوتـة وحروفها بالفطرة المتوارثة عـن الحضـارة المصـرية القديمـة. لهـذا إذا أراد أى فنـان خوض أى واحد من هذين المجالين ليقـدم عمـلا للجمهـور المصـرى الـذى يحمـل ذاكرة قوية كالعادة ويحفظ الأعمال عن ظهر قلب كما يقولون، فعليه أولا أن يراعى المبادىء الأسـاسـية التى سار عليها من قبله ليضع الأسـاس السـليم، ثـم تـأتى الخطوة الثانية ليضيف عليها هـو مـن إبداعـه؛ حتـى لا يضـيع وسـط الأكلاشـيهات

المكررة التى لن يخطئها المتلقى البسيط.. لكن الغريب أن المخرج خالد يوسف قدم فيلمه "إنت عمرى" نموذج الميلودراما الفجة من حيث المبدأ دون مراعاة الأصول البديهية، بالتالى لم تكن هناك فرصة ولا مجال ليضيف لها من سجله الشخصى، على مستوى الرؤية وتوظيف فريق العمل الفنى خلف الكاميرا وأغلب الممثلين وعدم القدرة على التعامل مع السيناريو الضعيف لمؤلفه محمد رفعت. الحقيقة أن المخرج الراحل أبو الميلودرامات المصرية الذى كان ومازال الجمهور يختلف على قيمته الحقيقية، كان يملك خليطا من الوعى والقدرة والحس والثقافة والخبرة يدفعه إلى معرفة مفتاح المتلقى المصرى والعربى العاطفى بطبيعته، الذى يسهل عليه استدرار دموعه، لكن من الصعب جداً أن تجعله يبتسم. لهذا كان حسن الإمام يوزع درجات وكيفية التأثير ومناطق الغناء وتكثيف الأحزان وكيفية تجسيدها والتعبير عنها على مدى العمل ككل، بما كان يتناسب مع زمانه وسنوات عمله فى القرن الماضى، ويدرك جيدا كيف يحرك فريق عمله ويوظف الممثل يؤثر هذا المشهد بالذات فى قنوات استقبال بمجرد نظرة حزينة أو بانكسار الجسد أو بالصراخ أو بالكلام المتأنى أو المتقطع أو الصمت التام أو بدمعة أو بتعبيرات الوجه حتى يصل فى النهاية إلى مشهد الذروة الذى تنهمر فيه الدموع أنهارا نتيجة التراكم الصحيح، الذى اجتهد فى بنائه من البداية حتى النهاية فى تصاعد هرمى مؤثر جعل أفلامه تعيش إلى يومنا هذا.. لكن المشكلة الكبرى فى فيلم "إنت عمرى" هى تغلب منطق الاستسهال التام على كل شىء، بداية من الأوراق التى اكتفت بطرح مجرد عناوين قضايا مؤثرة تستدر العطف والدموع دون أن تستكمل باقى الطريق وتجتهد فى الإبداع، وهو نفس ما فعله المخرج فى كافة عناصر العمل.. أى أن السيناريو اعتمد فى أساسه على مبدأ وجود قضيتين حزينتين وهى مرض الباليرينا شمس (نيللى كريم)، التى تعانى من مرض خطير ترفض العلاج وتصر على الموت على خشبة المسرح، وحلم حياتها الرقص مع فرقة البولشوى عندما تأتى لزيارة مصر، ولا تستجيب لنداء الدكتور هشام (هشام سليم) الماهر فى هذا التخصص ويحبها كثيرا ولا لتوسلات والدتها الأنيقة (رجاء الجداوى، وذلك بالتوازى مع اكتشاف المهندس الشاب يوسف (هانى سلامة) مرضه المفاجىء باللوكيميا، ويختار هو أن يموت وحيدا دون أن يخبر عائلته الصغيرة التى يعيش معها فى الغردقة والمكونة من زوجته هند (منة شلبى) التى يحبها بصدق وابنه الطفل الصغير رامى (على الجزار) ووالده (عبد الرحمن أبو زهرة). إلى أن يجمع الفيلم بين المريضين من خلال تطبيق نظرية العلاج الجماعى؛ فيقع يوسف وشمس فى بئر الحب وتكتشف هند الأمر، وعليها الآن الاختيار بين زوجها وسعادته وموته أو سعادتها هى فقط لا غير..

هذه الأفكار من حيث المبدأ تبدو مؤثرة رغم أنها قديمة ومكررة، لكن كنا نتوقع أن تكون المعالجة لها الدور الأساسى على الأقل فى الالتزام بمبادىء الميلودراما التى نعرفها كما نعرف خطوط كف أيدينا.. لكن مبدأ الاستسهال التام ومحدودية الموهبة دفعت المؤلف والمخرج ليختارا أول الحلول دائما،على مستوى فكرة المشهد وتصميمه وحواره وتنفيذه وإخراجه، بالتالى جاء المشاهد المهمة ضعيفة استاتيكية سبق لنا مشاهدتها فى أعمال أخرى كثيرة، ومن السهل جدا توقع الحدث والكلمة حتى النهاية، مما زاد من إيقاع الرتابة وانكسر بريق

المفاجآت وخفت بالتدريج حتى انطفأ. طرح المؤلف والمخرج خيوطا عاطفية وخيوطا علمية طبية وخيوطا سياحية فى التنقل بين الغردقة والقاهرة وأسوان، لكن كل ذلك جاء باهتا ولم نتعمق لا فى هذا ولا ذاك، حيث اكتفى الفيلم بالتعامل مع أحداثه من السطح تماما مثل لافتات أسماء الشوارع المهمة التى لا تخبرك أبدا عما بداخلها.. لم استفاد المخرج بمدينة الغردقة لا جماليا ولا تشكيليا ولا فكريا خاصة فى البداية، مما أثر بالسلب على بقية الفيلم واكتفى ببعض المشاهد العاطفية الساذجة بين يوسف وزوجته، وكيف للمتلقى معرفة النقيض أو الجحيم الذى انتقل إليه يوسف إلا إذا كان تذوق معه الجنة من قبل.. منذ بداية معرفة يوسف بالمرض أفصح الفيلم عن وسائله وأساليبه الاستسهالية أكثر وأكثر، ولم يترك أى مشهد ليوسف إلا واختار له التعبير بكم هائل من الدموع من البداية للنهاية، مما أدى إلى التكرار المستمر وعدم قدرة الممثل على التعبير عن موهبته أيا كانت. ساهمت شحنة الدموع الأولى فى استدرار دموع بعض المتفرجين فى دور العرض حولنا، لكنها بالتدريج فقدت معناها وجاذبيتها وقوتها وانقلبت الدموع إلى لغة تعبير عادية جدا، مع أنه من المفروض أن لحظات الاختيار الساخنة بين الحبيبتين جاءت قرب النهاية. إذا افترضنا أننا حذفنا دورى والدة شمس ووالد يوسف، فلن نجد أى تأثير على الإطلاق؛ لأن المؤلف والمخرج تعاملا مع الفيلم بنفس عقلية الدراما التليفزيونى، الذى يحتاج إلى عدد أكبر من الشخصيات والحوارات أيا كان مدى أهميتها حتى يطيل زمن الفيلم ويملأ الفراغات الضعيفة مهما كانت النتيجة. بنفس المنطق وجدنا لحظة اللقاء الأولى بين يوسف وشمس واصطدام كتفيهما لتراه هى وهو يبكى صدفة ملوية الذراع دون مبرر محكم، وبالمثل اكتفى الفيلم بالإشارة لحب د. هشام لشمس، بعدها تم تناسى هذه المسألة تماما ظاهريا أو داخليا، حتى عاد هشام نفسه يذكرنا بها وهو يخبر هند بها، وهكذا كلما تاه الفيلم فى مأزق فى ظل ضيق السيناريو واعتيادية الإخراج يجد المهرب فى وسيلة الإخبار السمعية والدموع المنهمرة طوال الوقت. الحقيقة أننا لم نجد ما يشجعنا على الوقوف كثيرا أمام التكوين البصرى لمشاهد المخرج ولا تحليل إبداع فريق عمله المكون من مدير التصوير سمير بهزان والمونتيرة رباب عبد اللطيف، حيث اتجها إلى تنفيذ تكنيك أكاديمى بدائى مقولب يهمه ألا يخطىء، لكنه بلا جديد بمنطق القص واللصق. ولا نعرف لماذا تحركت الكاميرا من اليمين إلى اليسار، وماذا سيحدث إذا سارت بالعكس مثلا أو ثبتت نهائيا، رغم أن بهزان بالتحديد له أعمال أخرى شهدت على قدراته المتوفرة كثيرا. كثيرا ما لاحظنا أن هناك من يتعجل نقل اللقطة وقطعها من هنا إلى هناك، دون أن يترك فرصة للإيقاع الداخلى كى يطبع بصمته أو يمنح الممثلين الفرصة خاصة نيللى كريم وهشام سليم فرصة حقيقية ليبرزا طاقاتهما الكبيرة. بنفس منطق السائر على أبعد سطح جاء أداء الممثل هانى سلامة مفتعلا يحاول تمثيل التأثير والتأثر، لكن دون وجهة نظر دون تجديد عن مشاهد بعينها عُرضت له من قبل، إذ يبدو أنه أصبح يحفظ حركة معينة للوجه أو العين للتعبير عن الحزن مثلا دون تغيير أو مراعاة للفارق بين شخصية وأخرى، وهى من سمات النجم المصنوع الذى يكرس وقته للحفظ والصم فقط لا غير. إن مسألة ترتيب الأسماء هذه على الشاشة أو على الإعلان يتم فيها مراعاة الكثير من الأمور الإنتاجية والمالية وما شابه، لكن على أرض الواقع الفنى ورغم تأخر

اسمى نيللى كريم وهشام سليم عن هانى سلامة ومنة شلبى المجتهدة فى حدود، فقد ساهما فى إعطاء الثقل للعمل وإنقاذ من الرتابة. حاول هشام سليم الإبداع فى منطقة شبه ميتة طوال العمل، كما استغلت نيللى كريم الفرصة كعادتها، واستخدمت عقلها وموهبتها وخبرتها كراقصة باليه شهيرة تحمل خلفية ثقافية فكرية واضحة، لتضع بصمتها على الدور بقوة مع أنها تجسد البطلة المريضة، لكنها كانت أكثرهم ذكاء وأقلهم افتعالا وبعثرة للدموع وتقطيب الحاجبين دون داع وتقليص العينين؛ فسحبت من رصيد الدموع المنهمرة من الغالبية لتضيف على رصيد قوة الأحاسيس وصدق المشاعر وإدراك أهمية اللحظة، واستحقت مع هشام سليم أن يكونا بطلا الفيلم الموهوبين المجتهدين وعلامته المضيئة الحقيقية..(٤٥٠)

"عودة الحياة/Birth"

نيكول كيدمان.. متعة التمثيل والموهبة المجسمة

فيلم مثير، غامض بعض الشىء، يحمل بصمة مخرج مبدع ومبتكر، يقدم وجبة تمثيلية تملك قدرا كبيرا من التنافس لصعوبة كل الأدوار وتركيبتها الغريبة. الإثارة هنا قادمة من حيز الفرضية التى قام عليها العمل ككل وتوغلها فى عالم الغيبيات والروحانيات، والتى تذكرنا تلقائيا بطبيعة أفلام المخرج الهندى الشاب نايت شامالان خاصه فيلمه الأول "الحاسة السادسة"..

لكن الفارق أن الفيلم الأمريكى الحالى "عودة الحياة /Birth" ٢٠٠٤ إخراج جوناثان جليزر وموضوع مقالنا هنا يبدو أكثر غرابة وغموضا من ناحية المعالجة وصعوبتها،وليس من السهل على أى متلقى أن يتقبلها ويصبر على مشاهدتها حتى النهاية؛لأن الفيلم ابتعد بعض الأحيان عن البساطة المطلوبة التى تبحث عنها الشريحة الأساسية من المتفرجين فى كافة أنحاء العالم، لكنها وجهة نظر فريق العمل خاصة المخرج ومعه فريق كتاب السيناريو وعلينا احترامها.. الحق أن المخرج البريطانى جواناثان جليزر يهوى الموضوعات العميقة التى تمتزج بقدر من التعقيد الإيجابى، واعتادت أفلامه ترك بصمة ملموسة وقدرا من التضارب لابأس به عند المتفرجين والنقد المتخصصين معا. لقد حقق أول أفلامه "الوحش المثير/Sexy Beast" شهرة كبيرة، ورشح ونال عددا من الجوائز الهامة، وساهم كثيرا فى رفع أسهم بطله بن كنجسلى. يبدو أن جليزر يجيد استخراج طاقات حية من فريق عمله وممثليه بصفة خاصة. وقد أكد المخرج على قدراته التى يمتلكها من جديد من خلال فيلمه الثانى "عودة الحياة"، الذى عرض لأول مرة بالولايات المتحدة الأمريكية فى التاسع والعشرين من شهر أكتوبر عام ٢٠٠٤، كما عرض بنفس العام فى مسابقة مهرجان فنيسيا السينمائى الدولى. أما عن سجل جوائزه التى سجلت فى أرشيف الفيلم العام الماضى فهى ترشيح جمعية نقاد السينما بالإذاعة الممثل الصغير سنا والكبير فى موهبته كاميرون برايت لجائزة أفضل ممثل شاب، كما رشحت جمعية نقاد السينما بلوس أنجلوس المؤلف الموسيقى الفرنسى الأصل ألكسندر دسبلات لجائزة أفضل موسيقى

وقد نال الجائزة بالفعل، بينما رشحت نيكول كيدمان عـن دورهـا فـى هـذا الفـيلم لجائزة الكرة الذهبية كأفضل ممثلة. يعتبر هذا الفيلم نموذجا قويا يرشـدنا لتحديـد سـبب ترشيح الممثلة نيكول كيـدمان لعـدد كبيـر مـن الجـوائز الهامـة فـى معظـم أفلامها، رغم قصر عمرها الفنى مقارنة بالكثيرات مـن الـبطلات الأمريكيـات بصـفة خاصة. إن هذه السيدة تختار أدوارهـا بعنايـة واضـحة ووجهـة نظـر ودعـوة للمتعـة خاصة فى السـنوات الأخيرة؛ فموهبتها العميقة وقدرتها الفكرية على التعامـل مـع شخصـياتها لا تظهـر إلا فـى الأدوار الصـعبة، كمـا أنهـا دائمـة التجديـد فـى مـنهج تناولهـا وتفاعلهـا مـع الشخصـية، وكيفيـة تجسـيدها بقـدرة جميلـة مـن التركيـز والـتقمص والمصـداقية والاسـتمتاع الـذى ينتقـل بـدوره إلـى المتلقـى مـن أقصـر وأسـهل طريق. وبدلا من اسـتكمال الحديث عن جليزر ونيكول من الناحية النظرية، نتقل مباشـرة إلى تحليل هذا الفيلم "عودة الحياة" لنقوم بالتطبيق العملى علـى تفاصيل الصورة الحية أمامنا بقدر من التفاصيل قدر المستطاع..

ذكرنا سـابقا أن فكـرة الفـيلم والمعالجـة التـى وضـعها فريـق كتـاب السـيناريو الفرنسـى جون - كلـود كـاريير والأمريكـى ميلـو أديكـا ومخـرج الفـيلم البريطـانى جوناثان جليزر هما الفيصل الأساسـى فى هذا العمل؛ لأنهما يقومان على فرضية تبحث فى مجال إمكانية انتقال الأرواح أو بمعنى أدق إعادة تجسيد الـروح، بعـدما تترك جسـد إنسان متوفى إلـى إنسـان مـازال علـى قيـد الحيـاة. لكـن المشـكلة ليسـت فى هذه الفرضية فقـط مـن حيـث المبـدأ والمعالجـة، لكـن الصـعوبة تـزداد حينمـا نطـرح علامـة اسـتفهام بديهيـة بسـيطة ونتسـاءل "روح مـن انتقلـت إلـى مـن؟". كـل ماعلينـا أننـا سنسـير وراء الإجابـة عـن هـذا التسـاؤل بـدرجات وزوايـا مختلفة حتى تساهم قراءتنا التحليلية فـى التبسـيط وإضـاءة النقـاط، ممـا يـؤدى إلى زيادة استقبال المتعة دون أن نزيد الأمور غموضا.. إذا حاولنا الإجابة من خلال تتبع مشاهد الفيلم الأولى بالترتيب المنطقى والعدد التقليـدى، فسـتزداد الأمـور صعوبة بالفعل؛ لأن أحد أسباب صعوبة هذه المعالجة أو عدم تباسطها إلى حد مـا هى مشاهدها الأولى والأخيرة على وجه الخصـوص. بالتـالى علينـا القفـز بضـعة خطوات إلى الأمام لنقف أمام ثلاثة خيوط هامة من البناء الدرامى، ربما تبـدو فـى أول الأمر منفصلين، لكن العلاقة بينهم ستتضح بعد قليل.. يتمثل الخيط الأول فى البكاء الحار للسيدة الأمريكية آنا (الأسـترالية نيكول كيدمان) التى تبلـغ مـن العمـر خمسـة وثلاثين عاما أمام قبر زوجها الراحل شـون، ويبدو أنها كانت ومازالـت تحبـه من كل قلبها وتقاوم فراقه بكل قوتهـا. لكـن ملامـح وجههـا المرهقـة جـدا العاتبـة على هذ القدر الغادر بلغة صامتة مخيفة، تؤكد أن كل محاولات مقاوماتها ونسـيان زوجها الراحل ذهبت عبثا أدراج الرياح. فالسيدة مازال تحب زوجها بعنف مكتوم ولا تستطيع الحياة بدونه رغم مرور عشـر سـنوات علـى وفاتـه وفراقـه لهـا جسـديا، على حين يبدو أن نداءات الروح لها حسابات أخرى أبدية غيبية بخلاف الحسـابات التقليدية والأرقام الصماء التـى نعـدهاعلى أصـابع أيـدينا المحـدودة البصـيرة. وقـد لاحظ السـيد جوزيف (الأمريكى دانى هيوسـتن) قائد سـيارة آنـا كـل هـذا الموقـف وهو يراقب ما يحدث وراء السـتار، إلا أنه مع ذلك يتحملها ويعجب بإخلاصـها بقـدر؛ لأنه يحبها. لكن يبدو أنه يحبها أكثر مما تحبـه وبأسـلوب مختلـف، وهـذه مشـكلة كبرى سـتنفجر عند أول موقـف أو ربمـا أول صـدمة تواجههمـا.. ننتقـل إلـى الخـيط الثانى لنتابع السيد كليفورد (السـويدى بيتر ستورمير) أعـز أصـدقاء شـون الكبيـر

الراحـل وزوجتـه كـلارا (الأمريكيـة آن هـيش)، اللـذين يقفـان فـى انتظـار المصـعد لحضور عيد ميلاد آنا فى عمارة ثرية أنيقة للغاية، لكن فجـأة ولسـبب غيـر معلـوم ترفض كلارا دخول المصعد وتترك زوجها يصعد وحده بحجة أن هدية آنا تحتـاج إلـى شريط أكثر إحكاما؛ فيصعد زوجها ويتركها وحدها وهى فى قمة التوتر الذى تخفيه عنـه وتبديـه لنـا كمتفـرجين دون سـبب واضـح حتـى الآن. وإذا بهـا تجلـس قلـيلا وحدها ثم تغادر العمارة سريعا وتدفن الهدية تحت الأرض، وكأنها تقتـل معنـى مـا لتحيى معنى آخر فى نفس الوقـت، لتنفـك شـفرة صـورة سـر خطيـر لا تعرفـه إلا كلارا وحدها، والصبى الصغير الذى ذهب وراءها ورأى كـل مـا فعلتـه سـرا دون أن تشعر.بالتالى لم يعد السر قاصرا عليها وحدها ولن يعـد اسـمه سـرا. ثـم تجتمـع كل الأطراف التى رأيناها ولم نرها بعد فى المشـهد التالى مباشـرة، عنـدما يصـعد الطفل الصغير (الكندى كاميرون برايت) ويطلب مقابلة آنا بمننتهى الثقة، ويخبرهـا أن اسـمه شـون ويبلـغ مـن العمـر عشـر سـنوات، وأنـه هـو نفسـه شـون زوجهـا الراحل.. المسألة هنـا ليسـت تشـابه أسـماء ولا صـبى مجنـون ولا خيـال مـريض لسيدة تشتاق إلى زوجها الحبيب، لكنها فرضية تقوم على إمكانية إعادة تجسـيد روح شون الراحل فى جسـد هذا الصبى الصغير. نلاحظ هنا أن شون الكبيـر تـوفى فجأة أثناء عدوه بأحد الغابات منذ عشر سنوات، والصـبى الصـغير شـون يبلـغ مـن العمر عشر سنوات أيضـا، وهـو مـا يعنـى حـدوث نقطـة التقـاء بـين جسـد الكبيـر الراحل والمولود الصغير الوافد إلى الدنيا حديثا، لتجد روح الـزوج المتـوفى مسـرحا مكانيا زمانيا آخر تحل فيه؛ حتى لا تفارق حبيبتهـا آنـا بـأى وسـيلة. السـؤال عـن مغزى وأهمية توقيت ظهور شون الصغير فـى هـذه اللحظـة بالتحديـد، هـو وجـوب ظهوره بإلحاح الآن ليس فقط ليرى زوجته كما يقول، بل ليمنع زواجها مـن جوزيـف ويحذرها من اتخاذ أى خطوة أخرى تبعدها عنه. أما المعلومات الكثيرة التى عرفها شون الصغير عـن شـون الكبيـر وكـل تفاصـيل العلاقـة الخاصـة بينـه وبـين زوجتـه السـابقة فجاءته عن طريق الهديـة المخبـأة تحـت الأرض بيـد كـلارا، والتـى كانـت تحتوى أوراقا كثيـرة تخـص شـون الكبيـر، وهكـذا اتحـدت الـثلاث خيـوط فـى سـلة واحدة لتزيد كل الشخصيات حيرة متزامنـة مـع نفـس توقيـت حيـرة المشـاهد، إذ يبدو أن الشخصيات الرئيسـية مثل آنا وكلارا تخبىء الكثير فى نفسـها، بينما تظـل الشخصيات الأخرى فى وضع المتلقى المباغت لكل هذه الأحـداث الغريبـة.. لكـن الصراع الدرامى لم يـذهب كمـا قـد يتصـور الـبعض فـى إطـار أفـلام الرعـب ولجـوء الطفل الصغير إلى إيذاء آنا بـأى حـال مـن الأحـوال، كمـا أنـه لـم يتجـه أيضـا تجـاه مقاومة آنا لهذا الواقع المخيف المفروض عليها حتى النهاية، رغم صـعوبة محاربـة الإنسـان لروح ترتدى جسـد إنسـان. لكـن الحقيقـة أن الصـراع الـدرامى ضـرب كـل التوقعات الجاهزة التقليدية، عندما أعلنت آنا تكذيبها لكل ما يحدث لحظات قصـيرة فقط من عمر الزمن، إذ سرعان مـا تحولـت إلـى الضـفة المناقضـة مباشـرة.. لقـد صرحت الأرملة الحزينة والحبيبة المصدومة فى غيـاب حبيبهـا منـذ عشـر سـنوات فقدت خلالهم كل رغبة أو مبرر للحياة بتصـديقها الصـغير وتمسـكها البـالغ بالأمـل الكبير، وأصبحت السيدة الناضجة والطفـل الصـغير فـى كفـة، وكـل الـدنيا الأخـرى المعترضة على وضعهما الغريب.تضم الجبهة المعترضة جوزيف وإليـانور (الأمريكيـة لـورين بـاكول) ووالـدة آنـا وصـديقتها مسـز هيـل (الأسـترالية زوو كالـدويل) ولاورا (الأمريكية آليسون إليوت) شـقيقة آنـا وبـوب (الأمريكـى آرلـيس هـوارد) فـى كفـة

أخرى. شعلة سماوية روحانية جاءت تدفىء آنا الغارقة فى الثلج؛ فكيف يرفضها قلبها الجريح؟!!!

بنفس أسلوب التحليل الدرامى الذى سرنا على نهجه فى تقسم بناء الفيلم إلى ثلاث خيوط منفصلة ظاهريا شديدة الترابط داخليا، ننتقل إلى التحليل البصرى الذى فصلناه عمدا عن الجزء السابق؛ حتى لا يحدث أى تشويش مع اختلاف بعض التقسيم بعدما اتضحت الفرضية الأساسية.. من المنطقى اختلاف تعامل أى مخرج سينمائى مع عمل روحانى ميتافيزيقى بفكر وأسلوب يختلف عن تعامله مع فيلم واقعى أيا كان نوعه، لهذا كان من أهم مميزات هذا الفيلم توحد الخط العام،على مستوى أوراق السيناريو أو على مستوى تقنية ورؤية الإخراج وفريق العمل الكبير خلف وأمام الكاميرا، ليصب الجميع فى جدول واحد فقط لا غير.. نبدأ بالجو العام الذى خلقه المخرج جوناثان جليزر فى هذ العمل من البداية إلى النهاية، حيث اعتمد على تثبيت عنوان واحد حاسم يحيط بكل أنحاء العمل الفنى، ويظلله حتى مشهد النهاية يحمل اسم "آنا الوحيدة".. كل ما هنالك أن تفاصيل التجسيم والتفاعل مع هذه الوحدة للبطلة تختلف باختلاف تصاعد الصراع الدرامى وتفاصيله، لكننا فى الحقيقة منذ اللحظة الأولى مقيدون تماما فى عالم آنا وحدها لا غير، حتى شخصية شون ليس لها ولا قيمة بدون وجود آنا.. الكل يدور فى فلكها: جوزيف ووالدتها وأفراد عائلتها وشون الصغير والكبير، رغم ما يبدو عكسيا أنها هى التى تدور فى فلك شون، لهذا لم يهتم الفيلم بإبراز شخصية شون الكبير بأى صورة ما، واكتفى فى المشاهد الافتتاحية المبكرة جدا بدمج عين المتلقى مع عين الكاميرا ووجهة نظرها، وهى تلتقط من بعيد رجلا يجرى وسط الغابة زمنا ليس قليلا بمنطق الإحساس، حتى يسقط مفارقا الحياة فجأة دون مقدمات. بينما نحن لم نر سوى وجهه ولم نستشعر قيمته إلا من خلال مشهد الحزن المخيف الذى يجتاح الأرملة الجميلة آنا أمام قبره، ثم من خلال نتيجة توالى الصراع الدرامى حتى فى قمة لحظات الذروة. وظللنا فيما بعد نلف وندور فى دائرة ثم دوائر متداخلة فى طاحونة ردود أفعال آنا على حدث واحد فقط لا يتغير، وهو انتقال روح شون الكبير لشون الصغير، وكل ما شاهدناه لم يكن إلا تفصيلات تندرج تحت نفس الحدث الواحد والوحيد معنا. تحت مظلة "آنا الوحيدة" صنع المخرج تفاصيل كادرات موظفة جيدا لتجسيد تنويعات على هذه الوحدة بأشكال مختلفة؛ فنجد جوناثان جليزر يجسد الشعور بالوحدة متكاملا كما هو بدون رتوش أو ماكياج، من خلال كاميرات مدير التصوير هاريس سافيدس التى التقطت آنا وحدها بالفعل ظاهرا وباطنا أمام قبر زوجها الراحل، وظل يتجول حولها ويستعرضها جسدا وروحا وفكرا وقلبا وعقلا وهى تقف ساكنة منكفئة الرأس، لا نعرف إذا كانت انتهت لتوها من وصلة بكاء قوية أم أنها ستبدأ لتوها وصلة بكاء أقوى. لكن سرعان ما نكتشف أن هذه الحسبة التقليدية تستخدم الوسيلة الخطأ، وبالتالى لن تصل لنتيجة صحيحة، خاصة بعدما قام مونتاج سام سنيد وكلاوس ويليش بتحييد الزمن النهارى التقليدى وأهمله، واكتفى بالتعامل مع الزمن الداخلى لقلب آنا المنفطر المظلم، والتى وصلت مع يأسها البالغ لمرحلة اللازمن. نحن فى الحقيقة نقع معها فى حلقة دائرية طويلة من الدموع المتواصلة والوحدة القاتلة بلا نقطة بداية ولا نهاية.. كما أن التوقيت المختار لهذه الزيارة كان مخادعا إلى حد كبير، حيث شاهدنا ضوء الصباح المبهر

يحيط بالأرملة الحزينة من كل جانب وكأنها يحتضنها ليواسيها، مع أنه فى حقيقة الأمر حضن زائف بيد جوفاء وأصابع فارغة لا تحتوى داخلها شيئا، ولا تملك القدرة على الإضاءة والتنوير داخل روح آنا الآفلة، وذلك على العكس من موقف ملابس آنا الحزينة من حيث اللون والتصميم، التى كانت أكثر صدقا فى انعكاس طبيعة الصراع الداخلى داخلها، وأيضا مدى حالة العجز الكامل الذى يتملكها، والحزن غير القابل للوصف الذى تعبر عنه الحبيبة المشتاقة إلى الذكريات بصمت تام لا يجد ما يقوله أو يفعله يجسد البركان المكتوم داخلها ولا تملك تغييره.. سار مصمم الملابس جون دان فى خط متوازن تماما مع حالة آنا طوال الوقت كجزء من شخصيتها؛ لأنها فى الواقع تملك تركيبة صارمة فى كل شىء.. صارمة فى حبها وفى حزنها وفى غضبها وفى أحلامها، لا تخدع نفسها بمنطق المواجهة الدائمة والشجاعة ولو كانت مجبرة عليها. لهذا جاءت ملابس آنا فيما بعد متنوعة بين خطوط الموضة الأنيقة جدا بأبسط التصميمات الممكنة والألوان الهادئة الصريحة أيا كانت، تكشف فى نفس الوقت عن امرأة ذات أنوثة متحفظة تحت وطأة القهر وديكتاتورية الموت، وهو ما سار فى خط متوازن مع ملابس بقية الشخصيات عامة وملابس والدة آنا، خاصة التى تدل على القوة الثرية وثراء القوة. طبيعى أن تسكن هاتان الشخصيتان فى قلب منزل يحمل ديكورات ثرية بطبيعة الحال، لكنه نوع خاص من الثراء غير الصاخب يحمل خطوطا حادة وتصميمات وزوايا تتعامل مع الحياة بصراحة ووقار وثقة بالنفس كبيرة، وكأن هذا المنزل مثل أصحابه يعيش دائما واقفا على قدميه رافعا رأسه مرتبا ترتيا حزينا وحيدا. استمرارا لمنهج التوازن بين العناصر المرئية والشخصيات المحيطة نلاحظ أن ملابس الصغير شون تقترب كثيرا من فكر وتصميمات ونفسية ملابس الأرملة الثرية، رغم فارق الحالة الاقتصادية وانتماء الصبى إلى عائلة فقيرة متواضعة، مما صنع ترديدا شكليا بين الحبيبين، خاصة إذا أضفنا إلى ذلك حديثهما وكلماتهما القليلة والموجهة نحو الهدف تماما، وجلوسهما وحركاتهما ونظراتهما التى تكاد تكون متطابقة، وكأنها لشخصين يفهمان بعضهما تماما حتى أصبحا نسخة واحدة دون وعى. حتى طول الشعر وطريقة تصفيفه رغم فوارق الأنوثة والرجولة تكاد تكون متطابقة بين الاثنين المتقاربين خارجيا كترديد ومعادل للتقارب روحيا. بهذه التفصيلات التى التقطتها الكاميرات جيدا وبدقة وفى إطار تعامل خاص مع المونتاج بصبر طويل داخل اللقطة الواحدة، رسم المخرج عالما منعزلا لشخصبة آن وشون بالتحديد منفصلين عن كل ما حولهما. لكن المخرج كان يعبر عن إحساس آن بالوحدة فى مشهد زيارة زوجها الراحل بشكل يختلف عن عزلتها وسط صخب الحفلة الممتلئة بالكثيرين من المقربين لعائلتها، يختلف عن عزلتها وسط عائلتها التى تحبها بالفعل، ويختلف أيضا عن اشتداد عنف وحدتها مع جوزيف الحبيب البديل الذى لا يملأ فراغ من سبقه بكفاءة فى كل المواقف. لو كنا مكان المخرج ومدير التصوير لوجدنا مشكلة تشكيلية غريبة فى توازن الكادر السينمائى، بسبب قصر قامة الطفل الصغير شون وطول قامة آنا بالنسبة إليه أولا، هذا إذا أضفنا إلى ذلك الطول الزائد لقامة الممثلة نيكول كيدمان المعروف عنها، والتى تعلو أكثر أحيانا إذا ارتدت كعبا عاليا.. لهذا من الصعب احتواء البطلين فى كادر واحد أو التقريب بينهما أكثر من اللازم مثل أى طرفين يتحدثان سويا، رغم أن أداء الاثنين يعتمد كثيرا على رد الفعل التعبيرى على ملامح الوجه القائم على جسد متصلب سيحين دوره

الدينامى لاحقا، وهـو مـا أضـاف عبئـا بالفعـل علـى الممثلـين والمخـرج والتصـوير والمونتاج الذى تعب فى التنقل بينهما، مع إعطاء كل منهما حقـه بصـبر وافـر فـى السكوت طويلا، متيحا الفرصة للعينين كى تنوب عنهما فـى الكثيـر مـن المواقـف. لهذا لجأ المخـرج إلـى أكثـر مـن وسـيلة مثـل التباعـد بينهمـا أو جلوسـهما سـويا بترتيب مختلف بين التقديم والتأخير؛ حتى لا تغطى قامـة وجسـد نيكـول كيـدمان على الصبى، مع اضطرارها للانحناء كثيرا رأسيا أو بزاوية تزيد أو تـنقص قلـيلا عـن تسعين درجة فى حالات المواجهة أو الرجاء أو التعبير عن الحب الجارف.

بما أننا نتحدث عن صبر المخرج الطويـل علـى كاميراتـه ومونتاجـه وممثليـه، لا يفوتنا مطلقا التوقف أمام واحد من أجمل مشاهد هذا الفيلم على الإطـلاق، نفـذ فيه المخرج فكرة مجنونة تمامـا تحمـل تحـديا سـينمائيا صـريحا بمعنـى الكلمـة.. اختار المخرج جوناثان جليزر تجسـيد واحدة من أهم لحظات هذا الفيلم، أى لحظة تلبس آنا شعور طاغ لأول مرة أن ما يقولـه شـون الصـغير حقيقيـا، وأنهـا تسـتطيع بالفعل استعادة حبها الكبير بمعجزة بعثها لها القدر من تلقاء نفسـه ليصالحها بعـد غدره بها، وذلك أثناء مشاهدتها حفـلا موسـيقيا مـع جوزيـف وقـد وصـلا متـأخرين بسـبب مشاحنة مع شون الصغير، واضطرا إلى العبور وسط الظلام بين الجالسـين ليصلا إلـى مقعـديهما تقريبـا فـى منتصـف الصـف المكـدس عـن آخـره مثـل بقيـة الحفــل. وإذا بــالمخرج غيــر التقليــدى يتركنــا نســتمع إلــى موســيقى الحفــل الأوركسـترالية العالمية فى الخلفية القريبـة جـدا نمـلأ بهـا آذاننـا، ويتـرك كاميراتـه أيضا مثبتة على وجه آنا الحائرة دون حركة يراقب عينيها فقط لا غيـر، تتفاعـل مـع الموسيقى والأفكار، تتعارك فى رأسـها من كل ناحية لمدة ثلاث دقائق كاملة فى واحد من أطول الكلوزات السـينمائية صراحة، لـم تحـرك فيهـا شـفتيها أو أنفهـا أو رقبتها أو أى شـىء مطلقا وتفتح طاقة التمثيل لعينيهـا فقـط. يـدلل هـذا المشـهد المغامر على مدى حرفيـة وجـرأة هـذا المخـرج، وعلـى الموهبـة المتطـورة لهـذه الممثلة الموهوبة بمعنى الكلمة نيكـول كيـدمان، التـى أبـدعت وحـدها فـى هـذا المشـهد سـيمفونية تمثيلية سـتظل شـهادة فى صفها إلى الأبد..

مادمنا وصلنا إلى الموسيقى والسـيمفونيات فمن الواجب التوقف أمام المؤلـف الموسيقى ألكسـندر دسـبلات، الـذى قبـل هـذه المهمـة الصعبة وقـدم فـى هـذا الفـيلم معزوفـات وتريـة وإيقاعيـة فرديـة وثنائيـة متـدرجا حتـى وصـل إلـى سـمو الجماعية الأوركسترالية، وقد تفهم بعمق طبيعة الحالة النفسـية للبطلـين ومـدى الانفعـال بهـا فـى واحـدة مـن أجمـل الألحـان الموسـيقية الممتـدة طـوال العمـل المعبـرة عـن الـدراما بحساسـية تهـز الوجـدان، وتعتبـر بالفعـل واحـدة مـن أجمـل الجمل الموسـيقية علـى مـدى الأفـلام السـينمائية الأمريكيـة التـى ظهـرت فـى السنوات الأخيرة..

إذا كنـا نتحـدث عـن المشـاهد الجميلـة فـى هـذا الفـيلم الصـعب، فلابـد أن نذكرالمشـهد العنيف للممثل دانى هاستون، الذى جـاء معبـرا عـن مـدى التـراكم الثقيل جدا الذى يجثم على صدره،بدأ من نقطة الصـفر حتـى وصـل إلـى القمـة.. الحبيب جوزيف لم يعد يحتمل وجود الصبى الذى يريد طـرده مـن جنتـه ولا حـذاءه الصغير السخيف الذى يتعمد خبط مقعد جوزيف، ليـذكره دائمـا بوجـوده وسـطوته، ولو كان يجلس خلفه فى الحفل الموسيقى العائلى المقام بمنزل آنـا، حتـى بلـغ

جوزيف أو هاستون الذروة وراح يحطم كل شىء ويصرخ دون وعى وهو هائج طافح الكيل كالمارد الخائف، مصمما على الوصول إلى شون الصغير ليضربه أو ينتقم منه أو يسبقه فى طرده من حياة آنا، ليحتل مكانه فى قلب آنا الذى كافح من أجله كثيرا بعد وفاة شون الكبير. وكلما أحاط الحاضرون بجوزيف ليهدأ ويتمالك نفسه يتوقف قليلا، وفجأة يعاود الثورة فى أقل من لمح البصر ويجرى وراء الصبى من حجرة إلى حجرة بصورة أسوأ وأعنف من المرة السابقة حتى جن الرجل العاقل تماما!يبقى لنا الحديث عن موهبة الطفل الكندى كاميرون برايت الذى لعب واحدا من أصعب الأدوار التى تسند إلى طفل على مشارف المراهقة، وكان عليه أن يؤدى شخصيتين مزدوجتين متناقضتين تحمل جسد طفل صغير، لكن بعقل وقلب وروح رجل ناضج كبير. وقد لعب برايت دوره بالفعل بتلقائية وتميز ليجنى ثمار التدريب الواضح الذى تلقاه بعناية والمجسم على الشاشة.. مع ذلك اختار المخرج سبيل المعالجة غير المبسطة فى فكرها ومدلوها، مع أن الفرضية أصلا صعبة من داخلها، وأضفى عليها شحنة من الغموض خاصة فى المشاهد الأولى والأخيرة بجرعة زائدة أكثر من اللازم.. (٤٥١)

"الرقصة المجنونة ٢/Dirty Dancing: Havana Nights"
و"هل نرقص سويا؟/?Shall We Dance"
الحرية ترفع رأسها فى حلبة الرقص الساخنة

عدة أسباب دفعتنا لعقد مقارنة سينمائية بين الفيلمين الأمريكيين "الرقصة المجنونة ٢/Dirty Dancing:Havana Nights" ٢٠٠٤ إخراج الأمريكى جاى فرلاند و"هل نرقص سويا؟/?Shall We Dance" ٢٠٠٤ إخراج البريطانى بيتر شلزوم..

بداية ينضم الفيلمان إلى قائمة تصنيفية واحدة مع فارق المعالجة السينمائية وطبيعة التيمة والرؤية الفكرية المقدمة، وينتميان إلى الدراما الموسيقية الراقصة الممتزجة بالغناء أحيانا أو الموسيقى الخالصة. كما ينتهج الفيلمان التصميم الحركى المرسوم بدقة والكيروجرافيا المدروسة المتنوعة، التى تنتظم فوضوية الجسد فى عروض راقصة متوالية، فيما يشبه المزج بين تكنيك السينما والمسرح خاصة من حيث توظيف عناصر السينوغرافيا. السبب الثالث هو اعتمادهما بشكل أساسى فى منظومة البنية التحتية الدرامية على الكوميديا الرومانسية ونشأة قصة حب قوية، وهى النوعية التى تنجح فى اجتذاب انتباه المتلقى وتوقظ فضوله وتغريه بالتعاطف ثم التوحد مع الحبيبين وعالمهما بكل ما فيه من مشكلات وانفراجات، طبقا لمدى قوة ومصداقية وعمق الصراع الدرامى المطروح. كما يلقى الفيلمان أوراقهما لتقديم وجهة نظرهما فى مفهوم فن الرقص وكيفية وتوقيت ومغزى ممارسته، والعلاقة الوثيقة التى تربط بين طرفى ثنائية "الجسد/الحرية" عبر وسيط التحاور. أى أن العملين ينطلقان من نقطة فتح باب التحاور خلسة مع لغة الجسد فى مرحلة الصراع بين طرفى الثنائية المطروحة، لتتحول فيما بعد مرحلة المواجهة والاستكشاف والتنوير إلى علاقة

مصالحة وتفهم وصداقة، ومنها تنتقل الشخصيات إلى دنيا التحاور عبر لغة الجسد التى تم امتلاك ناصيتها تماما. من خلال الكيان الدرامى القائم هنا وهناك يشترك الأبطال جميعا مع فارق الأعمار والخبرات والزمان والمكان فى رسم البرواز العام للهدف، الذى يسعون وراءه وهو البحث عن لذة السعادة، التى تثبت على أرض الحقيقة من خلال خوض رحلة شاقة مع الذات، للعثور على لحظات التكامل القليلة التى يكون فيها الإنسان نجما كاملا مضيئا من داخله بلا ثقوب أو غيوم، وينسجم مع ذاته مثل عصا رقم واحد المعتزة بنفسها لا تهتز ولا تميل ولا تنكسر. هذه هى الإشكالية النفسية التى وقع فيها أبطال الفيلمين معا رغم اختلاف التركيبة السينمائية سواء كانوا يستشعرون بهذا المأزق أم لا. وأخيرا يجتمع الفيلمان فى كونهما إعادة سينمائية مباشرة وغير مباشرة لعملين سينمائيين شهيرين كما سنرى..

نبدأ بالفيلم الأمريكى "الرقصة المجنونة -٢" طبقا للاسم التجارى المختار للعمل، الذى يعد شبه إعادة للفيلم الأمريكى الشهير "الرقص الفج/ Dirty Dancing" ١٩٨٧ إخراج الأمريكى إميل أردولين وبطولة جنيفر جراى باتريك سوايز. قصدنا تحديد أنه ليس إعادة صريحة مباشرة لهذا العمل القديم الذى انتزع إعجاب المشاهدين على المستوى العالمى؛ لأنه عمد إلى الحفاظ على خيوط الهيكل العام للفيلم القديم مع بعض التغييرات؛ فأبقى على مفهوم قصة الحب الصادقة بين عاشقين فى مرحلة المراهقة وتلاقيهما عن طريق الرقصة الساخنة. ومثلما دار الفيلم الأقدم فى عام ١٩٦٣ احتفظ الفيلم الحديث بظلال الزمن الماضى، مع الفارق أن أحداثه تدور بالتحديد فى كوبا عام ١٩٥٨. برغم وجود العديد من الأفلام التى تعتمد على فن الرقص بشكل أساسى ويسهل استدعاؤها للمقارنة، فإن فيلمنا الحديث يقترب أكثر من الفيلم الأمريكى "ارقص معى/Dance With Me" ١٩٩٨ إخراج راندا هينز بطولة شايان وفانيسا ويليامز، بسبب قيام صراعه الدرامى على أساس دخول البطل الشاب الكوبى فى حوار راقص طوال الفيلم مع سيدة أمريكية برجماتية فى بلادها لتعليمها فن الحياة. لكن ما أشد الاختلاف بين المجتمع الأمريكى والمجتمع الكوبى فى نهايات الخمسينيات أثناء حكم الدكتاتور كاسترو، بكل أجواءه العامرة بصياح ضحايا حوادث الثورة الوطنية توازيا مع صخب الرقص الخالص فى كل مكان. من هذه الزاوية الزمنية المكانية التاريخية اشترك كاتبا القصة بيتر ساجال وكيت جونزنجر والمشاركان فى كتابة السيناريو مع فكتوريا آرش ورونالد باس وباميلا جراى وجولى أوبنهايمر وجاى فرلاند، فى تأسيس وترسيخ تنويعات فكرية على مفهوم الحرية الفردية والعقلية والجسدية والعاطفية والسياسية. فى أجواء أمريكا اللاتينية الحارة التى تحمل خصوصيتها المنفردة والمتفردة تلتقى الفتاة الأمريكية الصغيرة كيتى (البريطانية رومولا جاراى)، التى تفوح نظراتها بحزن غامض وكأنها غريبة عن نفسها وعمن حولها بالشاب الكوبى المراهق خافيير (المكسيكى دييجو لونا)، الذى يجيد الرقص تماما ويمتلك خبرة واسعة فى الحياة رغم صغر سنه، صنعتها ظروف بلاده التى تسببت فى مقتل والده الثورى الحر.الظلم تنضج معه العقول والقلوب والأرواح مبكرا قبل الأوان.. تستمر الغربة الداخلية داخل كيتى لا ترسو على نقطة تماس وتفاهم مع والديها برت (جون سلاترى) ووالدتها جينى (سيلا وارد) الراقصين البارعين المعتزلين، خاصة مع تصميمهما على التقارب بينها والشاب الأمريكى

المتحذلق جيمس (جوناثان جاكسون)، وذلك على النقيض من التواصل والدفء والتماسك الذى يلف عائلة خافيير الفقيرة جدا مع والدته وشقيقه الأكبر الثورى. منذ اللحظة التى عرض فيها خافيير الرقص على كيتى على الطريقة الكوبية، نفضت الصغيرة عن نفسها تدريجيا شرنقة عزلتها. وانخرطت فى استكشاف قوة أنوثتها وإقامة حلقات نقاش وجلسات ترويض مفتوحة مع جسدها ووجودها، لتتوازى مسيرة الرحلة الفردية والانتفاضة الشعبية وتندمج كل الوسائل للبحث عن الحرية والسعادة. وقد نجح المخرج الأمريكى جاى فرلاند صاحب فيلمى "جليسة الأطفال/The Babysitter" ١٩٩٥ و"الكذب فى أمريكا/ Telling Lies In America" ١٩٩٧ فى إقامة منهج بصرى يتوحد مع الخطاب الفكرى رغم عدم تعمقه كثيرا فى الناحية السياسية، موظفا كاميرات وإضاءة مدير التصوير أنتونى رشموند وموسيقى المؤلف هيتور بريرا، وقطعات وتوليف المونتيرين لويز كولينا وسكوت ريشتر من منظور إيقاع وحميمية رقصات أمريكا الجنوبية. وقدم مشاهد سينمائية رشيقة عامرة بالرقصات المتدرجة فى المهارة فرديا وجماعيا، مؤكدا وحدة الشعب الكوبى من خلال استيعاب الزحام الكبير خاصة فى النادى الكوبى بحس موسيقى عالى مصحوب بمواقف كوميديا سوداء، حتى نستشعر أن كل أدواته خلف الكاميرا كانت تتحرك أو بمعنى أدق ترقص بنفس المفهوم الإيقاعى الجسدى الحركى المنسجم فى جنون واستمتاع؛ فتحقق له ما أراد فى حدود فيلم يستهدف التسلية بشكل كبير وبعث بعض الظلال من أمجاد الفيلم القديم، لكن دون الوصول لنفس مستوى النجاح والتأثير..

نصل إلى الفيلم الأمريكى الثانى "هل نرقص معا" إخراج البريطانى بيتر شلزوم الذى يمارس التمثيل وكتابة السيناريو والإخراج أيضا. من بين أفلامه كمخرج "شفافية الحب/Serendipity" ٢٠٠١ و"العظام المضحكة/Funny Bones" ١٩٩٥. بداية نلاحظ أن هذا هو الفيلم الثالث فى السينما العالمية الذى يحمل نفس الاسم تماما.. الفيلم الأول أمريكى أبيض وأسود ١٩٣٧ إخراج مارك ساندريش وبطولة فريد استير وجنجر روجرز. برغم أنه يحمل قصة مختلفة كثيرا عن الفيلم الحديث، فإن أحد حوارات الفيلم قصدت الإشارة إلى أستير بشكل مقبول تذكيرا وتمجيدا له ولعمله. أما الفيلم الثانى فهو عمل يابانى شهير بالاسم نفسه"هل نرقص سويا؟/Shall We Dance?" ١٩٩٥ إخراج ماسايوكى سوو ولعب بطولته كوجى ياكوشو وتاميو كوساكارى، ويعد واحدا من أجمل الأفلام اليابانية الراقصة الرقيقة التى حققت نجاحا كبيرا على مستوى النقاد والجمهور، ونال العديد من الجوائز الدولية كأفضل فيلم أجنبى. يهمنا الإشارة لهذا الفيلم كثيرا بصفته المصدر الأصلى المأخوذ منه الفيلم الأمريكى الحديث رأسا، ومن حسن الحظ أننا شاهدنا هذا الفيلم اليابانى الجميل ضمن عروض مهرجان القاهرة السينمائى الدولى منذ سنوات، وهو بالفعل عمل إبداعى هادىء يحمل جماليات بصرية وفكرية عالية المستوى رغم بساطتها الظاهرية. لكن كان لابد من وجود بعض التغيرات التى طرأت على سيناريو أودرى ويلز الحديث، ليتحول من الأجواء اليابانية للأجواء الأمريكية فى شيكاغو، مما استلزم بعض التعديلات فى الحبكات الفرعية مع الإبقاء على الخطوط الرئيسية؛ لأنها ببساطة سر نجاح الفيلم مع أهمية الاحتفاظ بأجمل وأهم مشاهد الفيلم الذى يعتبر مفتاحه الدرامى الحقيقى.. فى أحد الأيام كان المحامى الشهير الناجح مدمن العمل

جون كلارك (ريتشارد جير) يركب المترو ليلا عائدا إلى منزله، مثلما اعتاد رحلته اليومية ساهما صامتا حزينا غائبا مثله مثل آلاف البشر، وإذا به يرفع عينيه فى إحدى المحطات ليرى معلمة الرقص باولينا (جنيفر لوبيز) تقف خلف زجاج مدرسة الرقص التى تعمل بها تنظر فى لا شىء، وكأن هناك شيئا عزيزا عليها ضاع منها وهى لا تدرى أو ربما تدرى.. يختلف حال الصراع الدرامى هنا عن الفيلم السابق من حيث الزمان والمكان والبيئة والظروف المحيطة وطبيعة التركيبة الدرامية للشخصيات، الأبطال هنا فى الثلاثينيات والأربعينيات بالغون يدركون مشكلاتهم بخبرة الحياة عن الأبطال الصغار فى الفيلم الأول، لكن ربما يكون طريقهم أصعب فى الحل من واقع الأعباء والمسئوليات المحيطة بخلاف الصغار أصحاب الجرابات الخاوية من الهموم ولو بقدر.. كما تختلف طبيعة الفيلم هنا عن الفيلم الأول فى اعتمادها بشكل أقل على الرقص كحركة وليس كمفهوم، مع تنوع أجناس الرقصات وإن كانت أقل موسيقية وغنائية وصخبا وجنونا وفورانا داخليا من سابقه،مقابل إتاحة فرصة أكبر هنا للأداء التمثيلى القوى خاصة فى وجود ممثلين كبار، واقتصار العلاج عبر رحلة اكتشاف الذات بلغة التحاور الجسدى على أفراد بعينهم، دون أن يكون ذلك مهيمنا على المجتمع عامة مثل عالم كوبا الراقص بطبيعته. السيد كلارك ليس سعيدا لكنه أيضا ليس تعيسا، وهى مرحلة فى الحقيقة خطيرة تعطى إشارة حمراء أن حياته تمر بمنحدر خطير وتتعثر فى مياه راكدة لا يحركها شىء، رغم أنه لا ينقصه شىء من وجهة نظره. تتكون عائلته من زوجته بيفرلى (سوزان ساراندون) وابنه الشاب (ستارك ساندز) وابنته الشابة (تامارا هوب) وكل شىء مثالى تقريبا. لكنه فى الواقع كان يفتش عن حلقة مفقودة ما فى نفسه، أو ربما طاقة روحية سقطت من حافظته خلسة دون أن يدرى، بالتالى أصبح هناك حتمية درامية ليفتح بنفسه بوابة المفاوضات مع نفسه بهدوء؛ لأنه يجب أن يكون هناك دافع يشجعه على الحياة وانتظار غده القادم من أجله. إن هذا المترو الذى حاصره داخله المخرج بيتر شلزوم مع مدير التصوير جون دى دورمان والمؤلفان الموسيقيان جون ألتمان وجابرييل يارد والمونتيران تشارلز إيرلاند وروبرت لايتون، ما هو إلا استعارة رمزية لمسيرة حياته ذاتها، التى تمشى حسب قوانين عقارب الساعة وليس حسب مزاجها المتحرر. هكذا تفرغ المخرج لمراقبة كلارك داخل المترو، وهو يتقلب بين نقيض الموت والحياة بين البطء والقلق والسرعة والملل والصمت والتوتر والأمل والفراغ واليأس والتفكير والحيرة والوحدة والغربة الداخلية واندماجه مع من حوله. تعامل شلزوم مع مشاهده بوجهة نظر إيجابية تكشف عما يجيش فى نفسه طبقا لمرحلة الصراع الدرامى التى يمر بها، حتى وهو يرقص وحيدا على المحطة سعيدا بممارسة سعادته بعد العثور عليها أخيرا فى مدرسة الرقص لصاحبتها مس متسى (أنيتا جيليت). من أهم مميزات الفيلم اليابانى ونسخته الأمريكية أنه لم ينزلق فى إقامة علاقة بين الطالب والمعلمة لقوة الحب التى تربط بين كلارك وزوجته، للتركيز على تأمل ماهية فن الرقص مع أطراف عديدة تتنوع بين الشخصيات والأنماط. مثلما استعان كلارك بمدرسته باولينا لإضاءة غرفة قلبه المظلمة، استعانت به هى أيضا دون أن تدرى لتسامح نفسها وتتوقف عن الرقص كالآلة الصماء، وهى الطريقة القاسية التى اختارتها عقابا لنفسها على خسارتها مسابقة الرقص الكبرى سابقا من شدة اندماجها مع رفيقها البارع..

برغم أن باولينا خبيرة فى تصنيف حجم البقع وإزالتها طبقا لمهنة عائلتها، فإنها لم تعرف كيف تشخص جرح روحها وتداويها. وقد قابلنا أيضا عدة شخصيات تعيش متأزمة داخل نفسها مثل لنك (ستانلى توكى) صديق كلارك الذى يخجل من الصلع ويهوى اللهاث وراء من لا يريده، وهناك تقف متدربة الرقص بوبى (ليزا آن والتر) التى تعانى من السمنة وصراحتها الجارحة، بالإضافة إلى صراعات طلاب المدرسة فى حياتهما الشخصية دون التوغل معهما كثيرا. هذه الشرائح البشرية تسببت فى سرقة كلارك من عالمه الممل ليثير شكوك زوجته حتى أنها استأجرت مخبار سريا كوميديا لتقصى الحقائق، فتح به الفيلم بابا آخر لتوليد كوميديا الموقف والشخصية. هكذا تنوع شلزوم بين المشاهد الراقصة التى وظف فيها أدواته خاصة المونتاج على إيقاع موسيقى القدمين والجسد والمشاهد التقليدية، التى بدت أحيانا متوازنة وأحيانا أقل من المشاهد الراقصة الممتلئة بالطاقة والحيوية.

فى رحلة التعرف على السعادة والدافع الحقيقى للوجود يبحث الإنسان داخله عن موقعه فى طابور حياته الذى لا يضم غيره.ما معنى أن يكون ترتيبه الأخير إذا كان لا يوجده غيره؟! (٤٥٢)

من ملامح السينما الشبابية

الضعف.. التفاهة.. قلة من الساموراى المناضلين

هل هناك ما يسمى حقا بالسينما الشبابية؟؟ إذا أردنا طرح السؤال بشكل علمى أدق، فيجب علينا أولا التوقف أمام التعريف الصحيح أو على الأقل المقصود بهذا المسمى..

هل المقصود بها الأفلام السينمائية التى تتناول قضايا تخص الشباب؟ الحقيقة أنه منذ مولد السينما المصرية وهى تتناول العديد من القضايا من بينها بالطبع قضايا الشباب فى مختلف العصور، غض النظر عن لغة الكوميديا أو التراجيديا أو الميلودراما أو أى من هذه التصنيفات وغيرها مجتمعة أو منفصلة. هل المقصود بهذا المسمى السينما التى يقوم ببطولتها شباب الممثلين؟ نعيد الإجابة السابقة وسنجده أمرا لا يقتصر لا على عصر بعينه ولا على مخرج بعينه ولا على أسلوب فنى بعينه. هل مصطلح سينما الشباب يقصد أن غالبية جمهور الحاضرين من الشباب؟ أيضا هذه المسألة صعبة التصديق؛ لأن السينما يقبل عليها كافة الأعمال مهما غلبت مرحلة على مرحلة، وهو احتمال بعيد التفكير والبديهية. من هنا انتفى عنصر الشباب من الفنان أو المرسل ومن المستقبل أو المبدع وأيضا من طبيعة القضايا نفسها وتفردها وحدها دون غيرها. من أين أتى إذا هذا المصطلح؟؟! الحقيقة أنه لم يأت من أى مكان، والحقيقة أكثر أنه ليس مصطلحا من الأصل؛ لأنه لا يحمل لا تعريفا واضحا ولا خطا مميزا يقبل الجدل والطرح ووجهات النظر مهما اتفقت واختلفت وتناقضت. فى النهاية هى تسمية عشوائية مثل عشوائيات الأحياء أطلقها بعض مدعو الفن وما أكثرهم فى هذه

الأيام على الأفلام التى يسمونها كوميدية خفيفة باللفظ المزيف، مع أنها فى الواقع ساذجة مسطحة تافهة تفتقد أبجديات الفن لا أكثر ولا أقل. نلاحظ أيضا أنه نفس المصطلح الذى أطلقه بعض جهلاء الفن فى كل المجالات وما أكثرهم على الأغانى الفقيرة فى الكلمة واللحن والصوت، والغريب أنهم اخترعوا هذه التسمية ليقنعونا أنها موجة جارفة واتجاه قائم فى حد ذاته، مع أنها فى النهاية فقاعة هواء تظهر تولد لتموت فى نفس اللحظة.

بما أننا نفضنا عن أنفسنا هذا الهراء من التسميات غير الدقيقة، علينا أن نتعامل الآن مع هذه الأفلام التى ظهرت على الساحة السينمائية المصرية منذ بدايات تسعينيات القرن الماضى، وهجمت على عقولنا هجمة شرسة من أجل التسطيح والتغييب والمحو النهائى، لهذا يجب أن نطلق عليها اسما يليق بمكانتها المتدنية وأهدافها الشريرة وليكن "سينما التفاهة".. علينا أولا التأكيد على نقطتين أساسيتين فى هذا الموضوع الشائك: أولا - إن تعميم الحكم بتفاهة الأعمال التى قدمت خلال هذه الفترة وحتى الآن يعد ظلما كبيرا للقليل من الأعمال التى لم تنساق وراء هذه الحملة، نستثنى منها أعمال المخرجين داود عبد السيد ومحمد أبو سيف ومجدى أحمد على وأسامة فوزى وطارق العريان وهالة خليل ويسرى نصر الله وخالد يوسف وإيناس الدغيدى. لكن هذا الاستثناء لا يعنى فى المقابل الاعتراف بمدى إبداع هذه الأفلام.وفيها الكثير الذى نتفق معه ونختلف على مستويات متعددة، لكن مبدأ الاستثناء هنا ينفيهم من عالم سينما التفاهة من حيث المبدأ فقط لا غير. ثانيا - سنحصر تركيزنا فى هذا الموضع فى اختيار جانب واحد فقط لمناقشتهم فى هذه القضية وهو بناء السيناريو..

عندما نناقش زاوية بناء السيناريو فى أفلام التفاهة سنجدها جميعا تتفق على إعلان أعمالها بوصفها كوميدية تبحث عن الضحك.. لكن عندما نشاهد هذه الأعمال نفاجأ أنها فى حقيقة الأمر لا تضحك معنا، لكنها بمنتهى البساطة تضحك علينا وتستخف بعقولنا، وكأنها تحمل إثباتا من هيئة الأمم المتحدة أن المتلقى هذا غارق فى قاع السذاجة حتى الثمالة مع أن الحقيقة عكس ذلك تماما. الدليل على هذا أن هناك ممثلين حققت أفلامهم الأولى نجاحا يبدو كبيرا فى ظاهره، لكن أين ذهبوا فى فيلمهم الثانى والثالث؟ اختفوا من فوق الساحة السينمائية وحققت أعمالهم أرقاما متدنية؛ لأنه من المنطقى أن يتقبل الجمهور النكتة مرة واحدة فقط، لكن من الصعب أن يتقبلها فى كل مرة ويقنع نفسه بل ويجبرها على الضحك الإجبارى الساذج مهما كانت الأسباب. نعود إلى النقطة الأساسية فى زاوية السيناريو، وهى بارافان الكوميديا المسكين الذى يختبىء وراءه كل مدعى الفن. وكأن فن الكوميديا هذا هو أسهل الطرق للتزييف، وكأنه أقل من التراجيديا أو الميلودراما التى لا يجرؤ أحد على التزييف باسمها مثلا، وكأنه فن لقيط لا أصل له ولا فصل ولا علم ولا منظومة مرتبة ولا أنواع ولا تعريفات ولا أى مواصفات ولا تاريخ ولا أى شىء على الإطلاق. بالطبع نحن لسنا فى حاجة إلى تعريف فن الكوميديا منذ نشأته عند الإغريق وأربابه ومراحل تطوره وأنواعه حتى يومنا هذا، وهذا أمر معروف يتناقله المثقفون وكتبه الشارحة وأبحاثه ودراساته المنشورة تملأ المكتبات والدوريات. فماذا يفيدنا من تعريف

شىء معروف معرف أصلا؟!! لكن يبدو أن فن الكوميديا الذى يدرسه جميع طلاب الفن فى جميع أنحاء العالم، يختلف تماما عن فن كوميديا أرباب سينما التفاهة. فهو لا يتعدى عندهم مجرد نكتة سخيفة أو إفيه مستهلك يطلقه أحدهم؛ فيرد عليه الآخر وكأنه يستكمل الديالوج المكتوب، مع أنه يتجاوب معه من باب إثبات الذات واستكمال فتح باب الإفيهات الذى بدأه زميله. كل من يقترب من الوسط السينمائى يعرف جيدا أن الكثير من الحوارات والإفيهات المتبادلة، يتم ابتكارها على الهواء مباشرة أثناء التصوير بقدر ما يفتح الله على قريحة كل منهم؛ لأن السيناريو المكتوب لا يقول شيئا ويعتمد على فهلوة الآخرين لملء فراغاته الهائلة. بما أن الواقفين فى أماكن التصوير يضحكون ويقهقهون؛ هذا إثبات جديد من وجهة نظرهم أنهم ممثلون عباقرة ومؤلفون ومرتجلون لا يشق لهم غبار، مع أنهم يعرفون جيدا أن كل هؤلاء المصفقين والمهللين والضاحكين يفتحون أفواههم بالأجر. الغريب أن نفس هذه المنظومة المزيفة من الألف إلى الياء تتكرر حرفيا فى العروض الخاصة لهذه الأعمال، حيث نسمع ضحكات مخيفة تكاد تهدم دار العرض على الرؤوس وكأنهم متجاوبين مع عبقرية الفن التى يشاهدونها، مع أنهم ينقسمون ما بين ضاحك أجير أو ضاحك مجامل ينتظر من يجامله، كى يأتى إلى فيلمه ويضحك بصوت عال مثلما ضحك هو ويرد الدين حتى يكتمل حزب التكتل ضد المتفرجين لإتمام عملية غسيل المخ من منطلق أن الضحك بالعدوى.. مع انتفاء أبسط قواعد فن الكوميديا الذى يعد بالفعل من أصعب الفنون، نلتفت إلى بديهيات السيناريو من ناحية بناء المشهد التى لا تتحقق. إذا كان الحوار يفتقد إلى المنطقية فى تحقيق الوظائف الدرامية طالما أنه يؤلف على الهواء أو مكتوب لمجرد امتلاء الصفحات، فلنبتعد قليلا عن منظومة المشهد الواحد ونرى كيف لا ينجح مؤلفو هذه الأفلام فى خلق فرضية منطقية وموقف بسيط متكامل من البداية إلى النهاية، مع استقدام أمثلة عملية كى لا تأخذنا المجردات النظرية أكثر من اللازم. على سبيل المثال نجد فى فيلم "صاحب صاحبه" أن أساس الفيلم يعتمد على تحقق فرصة الإعارة للجارين اللذين يعملان فى التدريس فى نفس الوقت، ثم اتفقا أن يذهب أحدهم على أن ينتظر الآخر ليراعى عائلتيهما معا. هكذا يقوم الفيلم من أساسه على فرضية غير منطقية وصدفة لم يتم حبكها جيدا، بعدها يغيب الجار المسافر سنوات ولا ندرى لماذا لا يسأل عنه صديقه بجدية طوال هذا الوقت؛ لأن الفيلم لم يستطع تفسير هذه النقطة شغلنا بمشاحنات أفراد العائلتين وفاجأنا بمرور السنين هكذا دون مبرر!المفروض أن الشابين يعملان فى التدريس، لكن طوال الوقت لم تكن هناك أى صلة بينهما وبين مهنتهما لدرجة أنهم جاروا مدرس الموسيقى فى تقديمه اسكتشات بليتشو للأطفال، وهو لا يملك الصوت المطلوب ولا اللحن المناسب ولا حتى يعرف كيف يمسك بأى آلة موسيقية.. هذه مجرد أمثلة رفيعة للغاية دون التوغل فى تفاصيل، مع ذلك يحسب لهذا الفيلم اجتهاد أشرف عبد الباقى وريهام عبد الغفور قدر المستطاع. نفس الفرضية الضعيفة جدا هى التى قام عليها فيلم "عبود على الحدود"، عندما تم تجنيد كل أبطال الفيلم فى مكان واحد دون سبب مقنع، فقط ليشاركوا جميعا فى المواقف القادمة.بما أن الفيلم انساق بعد ذلك فى مواقف بلا معنى ولا هدف، حاول تغطية سطحية العمل بإقحام قضية وطنية وصراع الصهيونية مع المصريين والعرب فى الموضوع ليضفى على

الفيلم أهمية وبعدل لا يستحقهما. هذه الحجة الضعيفة الغريبة هى التى استخدمتها الكثير من الأفلام برافانا آخر مع الكوميديا، ليخبئوا وراءه مناطق الضعف التي تحيط من العمل من معظم الجوانب. حتى فيلم "مافيا" الذى حاول أن يكون متأمركا مع تطعيمه بالمصرية وقت اللزوم تاه فى الطريق بين الاثنين؛ لأنه لا يملك إمكانات الأفلام الأمريكية ولا يملك الرؤية السياسية العميقة التى تمنح العمل ثقلا وامتدادا. على سبيل المثال وجدنا بطل الفيلم (أحمد السقا) مسجون فى سجن المخابرات المصرية، وارتضينا أن يغافل الحارس بخدعة بسيطة غير محكمة. لكن الغريب جدا أننا فوجئنا بعد انتهاء هذه اللقطة بقطع ينقلنا فجأة إليه وهو يجرى فى الشارع وحده هكذا، دون أن نعرف كيف مر وهرب وخطط ونفذ من كل نقط الحراسة الآدمية الإليكترونية التى تلى هذا الحارس الأوحد. إذا هبطنا فى المستوى قليلا وجدنا نخبة هائلة من أفلام التفاهة، فسنذكر منهم على سبيل المثال فيلم "اللبيس" الذى لا يضم مشهدا واحدا ولا لقطة واحدة لها نقطة بداية أو نقطة نهاية، وفجأة نجد فلانا يتكلم مع الآخر، ثم قطع مفاجىء دون مبرر لنسمع كلاما أجوف سبق أن سمعناه فى العديد من الأفلام العربية القديمة، لنجد فلانا يفعل كذا دون أدنى منطق. الغريب فى نوعية هذه الأفلام أنهم يهملون فى الحفاظ على الراكورات، لتجد الممثل يصفف شعره بشكل معين وهو يصدر لنا بروفيل وجهه الأيمن، لكنه عندما يلتفت فجأة ليصدر لنا بروفيله الأيسر نفاجأ به يصفف شعره بطريقة مختلفة وأحيانا يحمل لونا مخلفا أيضا. المحصلة النهائية ابتعاد هذه الأفلام وغيرها تماما عن شخصية المواطن المصرى ومجتمعنا الحقيقى بكل ما فيه أيا كان الفيلم كوميديا أو غيره، لهذا تلجأ معظم الأفلام لحيلة الاعتماد على بطل مواطن فقير ليستدر عطف الجمهور، ثم يتفننوا فى اللف والدوران داخل موقف واحد وحيز ضيق للغاية لا نعرف منه مهربا حتى كلمة النهاية التى ننتظرها بفارغ الصبر.

هكذا تسير الأمور بلا ضابط أو رابط ليس فقط من باب الجهل فى الناحية الفنية، بل لانعدام الرؤيا الفكرية فى الأساس وعدم معرفتهم لماذا يكتبون ولا ماذا يريدون أن يقولوا؛ لأنهم باختصار على قدر من السطحية المدقعة ولا يملكون فكرا من الأصل ليعبروا عنه.. (٤٥٣)

"سلم المخاطر/Ladder 49"

و"اللغز/Twisted"

الحياة والموت يتعانقان فى قلب عربة المطافىء

برغم أن الفيلمين الأمريكيين "اللغز/Twisted" و"سلم المخاطر/ Ladder 49" لا يتمتعان بمقومات القوة الكافية التى تحجز لكل منهما مكاناً ثابتاً فى ذاكرة استقبال التلقى، لكنهما مع ذلك يشتركان فى بعض النقاط التى شجعتنا على تناولهما سويا رغم الاختلاف الظاهرى فى الخطوط العريضة بينهما..

نحن لا نبحث عن الفيلم القوى السوبر فقط لمشاهدته وتقديم قراءة تحليلية له، لكننا نتعامل مع جميع المستويات السينمائية التى تمكننا فى النهاية من تذوق الأفلام الأرقى فى المستوى من باب المقارنة، ومعرفة نقاط الضعف هنا والتى تلافاها الآخر هناك ليحقق نجاحا أكثر. بنظرة عامة على الفيلمين نجد الأول "اللغز" يدور فى قالب بوليسى حول مجموعة من الغرائب مجهولة المصدر، بينما يدور الثانى "سلم المخاطر" فى دائرة المهمات الإنسانية والمواقف المؤثرة الميلودرامية والمهن البطولية. وإذا توغلنا داخل البنية الفكرية للعملين سويا،فسنجدهما يشتركان فى تيمة البحث عن الذات وحقيقة الوجود مع اختلاف المعالجة، وأيضا فى كيفية طرح الماضى كبطل أساسى يلعب دورا محوريا لا مهرب منه فى الحاضر، كما يشتركان أيضا على المستوى الفنى فى حصولهما على مركز متوسط أو أقل؛ لأن الاثنين كان بين أيديهما مادة درامية تحتمل التطوير والثراء لكنهما لم يستفيدا بها.. نبدأ بفيلم "اللغز" إخراج فيليب كاوفمان الذى عرض لأول مرة بالولايات المتحدة الأمريكية فى السابع والعشرين من شهر فبراير عام ٢٠٠٤، والذى يستحق أن نطلق عليه لقب "اللغز" بالفعل كاسم على مسمى.. إن الطريق كان مفتوحا أمام السيناريت ساره ثورب على المستوى البوليسى والأكشن والسيكولوجى أيضا، على اعتبار أن الجرائم التى يرتكبها الفاعل المجهول لها خيوط غامضة تتعلق بتركيبة خاصة جدا ولها هدف محدد، وليس بدافع ارتكاب جريمة قتل عادية مثل أى جريمة. الشخصية المحورية فى هذا العمل هى محققة البوليس الأمريكية جسيكا شبرد (آشلى جاد) البارعة فى عملها، لكنها كثيرا ما تلجأ إلى شرب الخمر بكثرة مما يؤثر على قواها البدنية والذهنية كثيرا. بالتدريج يتضح لنا أن جسيكا ما هى إلا كائن ضئيل مذعور من داخله وضحية مقهورة تشرب لتهرب من ماض بعيد يطاردها بمنتهى العنف، لكنها فى الحقيقة من أشرس أنواع المطاردات؛ لأنها نتاج تراكمات مكتومة مكبوتة صوتها أخرس تتنمر للانفجار مع أقل فتيل ممكن. الجميلة جسيكا التى تقيم علاقات خاصة مع الكثيرين ربما لملء فراغها والبحث عن وجودها الإنسانى الأنثوى، تعانى من ذكرى جريمة عائلية مروعة راح ضحيتها والدها ووالدتها على مستوى التدمير الجسدى والمعنوى. وإذا بحياة الصغيرة تتحطم فجأة وتسقط هى من فوق أرجوحة طفولتها البريئة فى أقل من لمح البصر، ولا تجد سوى صديق والدها الصدوق ميلز (صامويل ل. جاكسون) الذى مازال يرعاها، ويتولى تربيتها وحمايتها وتوجيهها على المستوى الحياتى والمهنى أيضا، بوصفه من كبار المحققين البارعين الذين يمتلكون ذكاء يشهد له الكثيرون. ثم تبدأ نقطة الانطلاق الدرامية عندما تحدث عدة جرائم متوالية راح ضحيتها عدة أشخاص من الرجال، لكن الملاحظ أن كل هؤلاء يشتركون فى كونهم سبق لهم إقامة علاقات خاصة مع جسيكا المتخبطة داخلها والوحيدة للغاية بمعنى الكلمة. من هنا أصبح الصراع الدرامى يسير فى ثلاث خطوط متنافسة يصبون جميعا فى حلقة اتصال واحدة.. الأول يفتش عن المجرم المجهول الذى قتل صديق جسيكا السابق (مارك بوليجرينو) ومعالجها النفسى (ديفيد ستراذرن)، الثانى يبحث عن الخيط الخفى الذى يربط بين جرائم الحاضر الغريبة وجريمة الماضى المفزعة، التى تحتل روح الابنة المصدومة فى مصيرها العائلى دون ذنب جنت. أما الثالث فيتمثل فى النتيجة المستنبطة عن هذا وذاك، والتى تؤكد أن حياة جسيكا

نفسها فى خطر داهم، وأن القاتل من أقرب الناس إليها وهى لا تدرى ويريد تحطيمها لسبب غير معلوم. واشتد الخطر أكثر عندما بدأت تستخدم ذكائها وتحاول جديا العثور على أى طرف خيط مفيد، مع أنها فى الواقع غارقة فى لغز مؤلم، ولم تعد تعرف من يستحق الثقة مثل صديقها الحالى مايك دلماركو (آندى جارثيا) ومن الذى لا يستحقها أصلا.. لهذا ذكرنا من البداية أن الفيلم يضم بالفعل بذورا مثمرة من صراع درامى يحمل أكثر من بعد، مدعمة بثلاثة من كبار الممثلين مثل آشلى جاد وجاكسون وجارثيا. الحقيقة أنهم حاولوا بالفعل بث الروح فى مشاهدهم قدر المستطاع، لكن يبقى الأساس الدرامى والرؤية البصرية فى حاجة حقيقية لإعادة تعمير شاملة.. نستطيع تلخيص نقاط الضعف السيناريو أنه من البداية لم يستطع تحديد ملامح هدفه، لهذا ضل الطريق بين طبيعة الفيلم البوليسى وخصوصية الدراما النفسية، ولم يعط أيا منهما ما القدر المناسب من متطلبات ومستلزمات تنمى هذا التوجه الفكرى أو الاثنين معا. على الجانب الآخر لم يستطع المخرج فيليب كاوفمان إصلاح عيوب السيناريو الواضحة من جهة، بل ساهم فى محدودية قيمة هذا العمل عندما تركه دون محاولة رأب الصدع وزادها بتخبطه هو الآخر بين الجانب البوليسى والنفسى؛ فلم يحقق لا هذا ولا ذاك ولم يعرف طريقا للتوفيق بينهما. لقد اكتفى فى جميع مشاهد هذا الفيلم الرتيب بقوالب محفوظة من تكنيك الأفلام الأمريكية خاصة أفلام الجريمة، ودفع مدير التصوير بيتر دمنج للتصوير فى أماكن شبه خاوية وسط إضاءة كئيبة توحى بالخطر لم تشهد جديدا على المستوى التقنى. بينما حاول المؤلف الموسيقى مارك إشام مناوشة المشاهد المتناثرة وإثبات وجوده، من خلال جمل موسيقية تحمل دلالات الحزن والتوتر المعتاد للمؤثرات المضافة على الحدث خاصة فى لحظات اكتشاف الجرائم. برغم أن الفيلم فى الأصل يدور حول المغامرات والخطط وحرب الذكاء ومنطق الكر والفر والتعقيدات المستمرة، فإن المونتير بيتر بويل وقع فى محظور الإيقاع البطىء والقطع المتوقع دائما بين توليفة مجموعة المشاهد المقدمة،كأنه يؤدى وظيفة مملة مجبر عليها. كان واضح تماما من البداية أن شخصية ميلز التى لعبها صامويل جاكسون هى التى تملك مفتاح كل الجرائم رغم محاولات التضليل الساذجة، مع ذلك يبقى مشهد المواجهة الأخيرة بين جاكسون وآشلى جاد من أفضل مشاهد الفيلم على المستوى التمثيلى بفضل خبرة البطلين، ودخولهما فى لحظة منافسة حققت علامة ولو خافتة داخل هذا الفيلم الخالى من الأساس القوى المتطور.

يتساءل البعض لماذا يعرض هؤلاء الرجال حياتهم للخطر والموت المؤكد؟!! هل هم لا يحبون الدنيا أم أنهم مجانين؟؟!! يجيبنا الكابتن مايك كنيدى ويؤكد لنا عمليا ونظريا أنهم لا هذا ولا ذاك، لكنهم فى الواقع يحبون حياة غيرهم أكثر من حياتهم. ليس لأنهم مجانين، بل لأنهم أبطال..

هذه الحقيقة الغريبة التى تدهش الروح وتحير العقل فى نفس الوقت هى الأساس الدرامى والمفهوم العميق، الذى أقيم عليه بناء الفيلم الأمريكى "سلم المخاطر/Ladder 49" ٢٠٠٤ إخراج جاى أو. راسل. بدأ عرض هذا الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الأول من شهر أكتوبر العام الماضى، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم، ليقبع فى المكانة المتوسطة الدافئة

المعلقة بين سماء التفوق وأرض المستوى السيىء، وهذه أيضا مشكلة إلى حد ما.. عندما يصادفنا الحظ للعثور على فيلم ممتع ومتميز، تنصب مشكلتنا فى التحليل على محاولة الإلمام بمعظم جوانبه بعدالة لإدراك أسباب المتعة أكثر وأكثر. وإذا كان الفيلم دون المستوى فهو يحدد نفسه بنفسه، بالتالى ينصب اهتمامنا بشكل ما على إبعاد تأثير العمل عن أقلامنا، كى لا يغرقها فى منطقتها السفلى بدافع الغضب أو بسبب عدم وجود ما يستحق شرحه. لكن يأتى الفيلم المتوسط المستوى بين هذا وذاك طبقا لتقييمه، ومعه نعثر على نقاط إيجابية بالفعل، لكن المشكلة دائما أنها ليست إيجابية بما يكفى وتنقصها عدة أشياء.. من هذا المنطلق نفسه تعاطفنا حقيقة مع الفيلم الأمريكى "سلم المخاطر" أو "الفرقة ٤٩" طبقا للترجمة الحرفية لاسم الفيلم، لكنه تعاطف غير مكتمل لم يصعد بنا على سلالمه درجة أو درجات أعلى من ذلك. لقد صب السيناريست لويس كوليك اهتمامه فى هذا العمل على تعريف مفهوم البطولة من وجهة نظره، وهو ما لا يتحقق إلا بالاشتباك مع تعريف الفاعل أو مفهوم البطل أيضا، وما أكثر أنواعهما ودرجاتهما. لكن ما يهمنا هنا طبقا للخطاب الفكرى فى هذا الفيلم هم أبطال الظل فى المجتمع الذين لا يعرفهم أحد ولا يتخيلهم أحد كمثل أعلى يستحق الإشادة والتقليد.إن أهميتهم والحاجة إلى وجودهم واستدعائهم لا تظهر إلا عند الحاجة الضرورية جدا فى مواجهة لحظة الموت. إما يظهر هذا البطل الذى لا تعرفه وينقذ حياتك وربما يحتفظ بحياته أيضا إذا كان سعيد الحظ، وإما يفقد حياته مقابل امتداد حياة الآخرين وربما يفقد الجميع أعمارهم فى سبيل أداء الواجب. هؤلاء الأبطال هم رجال فرقة الإطفاء الأمريكية ٤٩ الذين يستعرض الفيلم حياتهم داخل مكان العمل، مع التركيز على شخصيتين بالتحديد هما جاك موريسون (جواكين فونيكس) ورئيس الفرقة الكابتن مايك كنيدى (جون ترافولتا)، مع الاقتراب إلى حد كبير من حياة موريسون الشخصية مع الشابة الجميلة ليندا (جاسيندا باريت) زوجة موريسون. على حين يوزع الفيلم نسبة التعامل مع بقية أبطال الفرقة ما بين أنماط نقترب منها قليلا، وما بين أنماط بشرية عامة نستشعر العطف معها لا لشخصها؛ وإنما بوصفها جزءً من كل تعرفنا على البعض منه عن قرب وهذا يكفى. من أجل تأكيد منهج الفيلم فى ترسيخ التعاطف مع هؤلاء الأبطال المجهولين لجأ السيناريست مع المخرج إلى البداية من قرب نقطة النهاية ومن ذروة الأحداث مباشرة..

فى لحظة مخيفة بين حافتى الحياة والموت اقتربنا كثيرا من رجل الإطفاء موريسون، وهو راقد على الأرض بين أنقاض هائلة وركام محترق فاقد القدرة على الحركة ويتكلم بصعوبة بالغة، بعدما سقط من أعلى أثناء محاولته إطفاء حريق ضخم بأحد المبانى المرتفعة، ليجد نفسه وحيدا منعزلا فى قبو مغلق مظلم وقدماه حائرة بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى. أثناء انطراحه أرضا على ظهره مفتوح للعينين بلا حراك تقترب منه كاميرات مدير التصوير جيمس إل. كارتر من أعلى، لتحل محل الركام المعلق الذى يهدده بالموت إذا سقط عليه، ويتباطأ مونتاج باد سميث وسكوت سميث شيئا فشيئا مستوعبا هول اللحظة النارية، مع تداخل نغمات موسيقية حزينة خائفة للمؤلف الموسيقى وليام روس، تتقاطع معها طرقعات لهيب النيران المحيطة، كأنها وحش لم يأكل منذ سنوات وينظف أسنانه الصدئة لالتهام فريسته المرتقبة.. أما المستوى الثانى من التعامل

الزمنى فجاءنا عن طريق بطل الفيلم موريسون الراقد على الأرض فى انتظار المعجزة والوقت يمر ببطء شديد عليه، طبقا للمفهوم السيكولوجى المرتبط بطبيعة الحدث، لتتوفر له فرصة مسروقة من الزمن يرجع بها فى رحلة ذهنية فلاش باك، يسترجع بها أحداث الماضى القريب من يوم انضمامه لفرقة الإطفاء "٤٩"، وكيفية التعرف على زملائه وأهم الحرائق التى ساهم فى إطفائها، وأيضا أهم الحرائق التى أودت بحياة أو صحة زملائه تحت قيادة الكابتن كنديدى، وذلك فى خط متداخل لرحلة تعارفه مع حبيبته ليندا حتى مولد طفلته والاحتفال بأعياد ميلادها فى سنواتها الأولى. نتوقف قليلا أمام المنهج المحدد الذى اتبعه مخرج الفيلم جاى أو. راسل طوال الوقت، وهو الذى قدم من قبل بعض الأفلام المتوسطة نذكر منها "قفزة كلبى/My Dog Skip" ٢٠٠٠ و"نهاية الخط/ End Of The Line" ١٩٩٨. تركز الخط العام لهذا الفيلم على نقطتين أساسيتين.. أولا - التنقل بهدوء بين واقع وحاضر موريسون الراقد على الأرض وبين الترحال عبر الماضى القريب، وهو ما أدى بنا إلى النقطة التالية مباشرة. وفيها انتهج المخرج بشكل مستمر التنقل أيضا، لكن هذه المرة بين المواقف العنيفة واللحظات الميلودرامية التى تقع أثناء عملية إطفاء الحرائق، وبين لحظات الهدنة التى تتخلل الحرائق، أو ما بينها فى أوقات فراغ هؤلاء الأبطال فى لحظات مرحهم داخل أو خارج مقر عملهم ذى الطابقين وكل مقالبهم الصبيانية مع بعضهم البعض.من يواجه الموت فى كل لحظة، من الطبيعى أن يقدر قيمة الحياة حق قدرها وينتهز كل جزءً من لحظة للاستمتاع بها.. بالتبعية سيختلف مفهوم التعامل البصرى الصوتى عبر رحلة التنقل هذه على المستويين. على حين تعامل فريق العمل تحت قيادة المخرج مع مشاهد الحريق بالتدرج ما بين لحظات الترقب، ثم دخول الحدث ثم تصاعد الموقف ثم التأزم التام ثم انتهاء الصراع ضد الموت أيا كانت النتيجة، تأرجحت الموسيقى بين الجمل التى تساند كل هذا المنحنى فى صعوده وفورانه المفاجىء ثم هبوطه على الجانب الآخر، وانطلقت وسط الصرخات والأصوات الضائعة وضجيج المبانى المنهارة ذاتها. لهذا اختلف تعامل المونتاج بعصبية وإحساس بالخطر فى مرحلة مواجهة الحريق الواحد أولا، ثم التعامل مع كل حريق على حدة بقدر خطورته وشدته واستجابة رجال الإطفاء له، وهو ما يختلف تماما عن القطعات المرحة الرشيقة فى حالات الهدنة من الموت وإقبال الأبطال على الحياة مثلهم مثل غيرهم. لكن يبقى بيتر دونن المشرف على المؤثرات المرئية له الدور المؤثر فى حدوث تأثير مشاهد الحريق.

بقدر تفاعل الممثلين مع أدوارهم بمصداقية ووعى، بقدر ما بقى الفيلم فى موقع متوسط من النجاح كما ذكرنا وذلك لعدة أسباب.. أولا - تقليدية بعض المشاهد على مستوى الكتابة والتنفيذ. ثانيا - وضوح فكرة الفيلم من البداية حتى وصلنا فى النهاية إلى الدوران فى دائرة مغلقة بعض الشىء. ثالثا - قولبة أداء الممثل جواكين فونيكس أحيانا، وكأنه يحفظ رد الفعل ولا يعبر عنه بتلقائية على العكس من جون ترافولتا وجاسيندا باريت، بالإضافة إلى ثقل حركته بسبب وزنه الزائد إلى حد ما. رابعا - محدودية الفيلم فى رسم مفاجأة النهاية وكسر حاجز التوقع، حيث كان يسهل تخمين انتهاء حياة موريسون كبطل من الأبطال من البداية. لهذا قبع الفيلم فى المستوى المتوسط فى أمان وسلام وبلا حرائق مروعة دون زيادة أو نقصان..(٤٥٤)

"الطرق الجانبية/Sideways"
اختبار نكهة الحياة فى كأس النبيذ العتيق

فى الحياة لحظات نجاح ولا نجاح وإخفاق ومفاجآت وصدمات.. مثلما يحظى الإنسان أحيانا بلحظات سوبر نجاح تمنح الحياة حلاوة ما بعدها حلاوة، يقابل على الوجه الآخر أحيانا لحظات سوبر فشل تمنح الحياة مرارة ما بعدها مرارة..

ما بين هذا وذاك رحلة حياتية طويلة قصيرة لا يعانيها إلا بطلها ومسافرها الوحيد، وهو فى النهاية الجانى لكل ما تزرعه يداه مهما تدخل الآخرون لتشجيعه أو لإحباطه؛ فالقرار قراره هو وحده ولا أحد غيره. من بين الرحلات المكوكية الحياتية السريعة التى تبوح بالكثير من الأسرار، كانت رحلة بطلى الفيلم الأمريكى "الطرق الجانبية/Sideways" ٢٠٠٤ إخراج ألكسندر باين. بدأ عرض هذا الفيلم داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى الثانى والعشرين من شهر أكتوبر العام الماضى، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربع نجوم ونصف، بما يعنى أنه فيلم قوى رفيع المستوى يقترب من طبيعة العمل السوبر القليل تواجده. ليس من السهل أبدا حصر جوائز هذا العمل؛ لأنها تبلغ أكثر من ثمانية وثمانين جائزة ما بين الترشيح والحصول الفعلى، مع ذلك سنكتفى هنا بذكر مدى مشاركة هذا الفيلم فى جوائز الأوسكار فقط لا غير، مع خالص الاعتذار والتقدير لكافة الجوائز المهمة التى نالها ورشح لها من الهيئات المختلفة عن جدارة واستحقاق. منذ أيام قليلة وأثناء إعلان نتائج جوائز الأوسكار الأخيرة هذا العام نال الفيلم جائزة أوسكار سيناريو أفضل عمل أدبى معد للسينما، بينما تم ترشيحه لجوائز أوسكار أفضل إخراج لألكسندر باين وأفضل فيلم وأفضل ممثل مساعد لتوماس هادن تشيرش وأفضل ممثلة مساعدة لفرجينيا مادسن.

هذا هو الفيلم الخامس للأمريكى ألكسندر باين كمخرج وليس كسيناريست، حيث سبق له تقديم أفلام متنوعة هى "عاطفة مارتن" ١٩٩٠ و"المواطن روث" ١٩٩٦ و"انتخاب" ١٩٩٩ و"الرحلة" ٢٠٠٢. نستطيع هنا التوقف أمام فيلمه الأخير "الرحلة/About Schmidt" بالتحديد حيث سبق وقدمنا له قراءة تحليلية على نفس هذه الصفحات، وهو ما يدفعنا ليس فقط لتتبع أسلوب المخرج ألكسندر باين فى عملين متتاليين،بليمنحنا أيضا فرصة للمقارنة بين العملين فى الكثير من المناطق، خاصة من ناحية المنظومة الفكرية العامة التى يقوم عليها الفيلمان.هى منظومة تعتمد فى قوامها الأساسى على الكثير من التفاصيل الحياتية الكثيرة جدا الصغيرة جدا، التى لا تهم أحدا إلا صاحبها الذى لا يهم أحدا فىالأصل. بالتالى تصبح نتيجة المحصلة النهائية كم كبير من الجزيئيات الناتئة المتراكمة فى قلب بعضها البعض بطريقة عشوائية، وهى لا تتحمل أن يصعد على أكتافها بناء كامل متكامل، وعادة ما نجد أنفسنا نلف وندور مع الشخصية فى دائرة مفرغة، وتصبح النتيجة فى النهاية صفرا كبيرا. هذا الصفر الضخم الذى يتصدر شهادة حياة الشخصية المجمدة الخالية من الإكسيرات السحرية، ينبع بصورة أساسية من الفراغ الكبير القاتم الجاثم على حياة الشخصية، التى لا تفعل شيئا فى هذه الحياة إلا فقدان يوما من حياتها لحظة بعد لحظة. فى البداية

نقول إن هذا النوع من الأفلام التى تقدم عقلية بهذا المنطق وتركيبة درامية تبدو خاوية تعد حقيقة من الأفلام الصعبة، التى تدخل رهانا سينمائيا خطيرا، ومطلوب منها أن تملأ فى المتوسط ساعة ونصف الساعة بكأس هواء فارغ بسبب ملل الشخصية وحياتها التى يصفر فيها الريح. لعل هذه المغامرة الفنية الحذرة التى من الممكن أن تفقد تعاطف المشاهد أسرع من البرق إذا لم تسير بحسابات دقيقة للغاية، تذكرنا بالفيلم التركى الشهير "بعيد/Uzak" الذى انصرف عنه الكثير من الجمهور؛ لأنهم لم يملكوا الصبر الكافى لمواصلة العمل حتى النهاية، بينما أعجب به البعض الآخر رغم فراغه تقريبا من مكونات الفيلم التقليدى ولحظات صمته الطويلة جدا، لكن دون أن يتمكنوا من القبض على سبب إعجابهم بهذا العمل الغريب. نعود الآن إلى قراءتنا التحليلية لفيلمنا الأمريكى الحالى "الطرق الجانبية"، الذى كتب المخرج ألكسندر باين بمعاونة تيم تايلور السيناريو له بعد اقتباسه من رواية المؤلف ركس بيكيت. تكمن صعوبة هذا الفيلم هنا فى عدة نقاط بخلاف جوهر المغامرة السينمائية التى ذكرناها من قبل وتتلخص فى الآتى.. أولا - كيفية مزج حلقة الفراغ من الأحداث برحلة طويلة لاستكشاف الذات دون أن تشهد حدثا جللا بأى حال من الأحوال. ثانيا - استخدام لغة الكوميديا باستمرار مع تقديم عدة تنويعات على أنواع الكوميديا ذاتها، والتركيز بصفة أساسية على طبيعة المفارقات الناجمة عن كوميديا الموقف ومدى السخرية والقسوة الشديدة المتولدة من بين أنياب الكوميديا السوداء. ثالثا - قيام الرؤية الفكرية فى هذا الفيلم بشكل أساسى على فلسفة تذوق النبيذ والفروق بين أنواعه، وتوظيفه بشكل ترديدى إيحالى مستمر فى التفرقة بين أنوع البشر، ومدى تأثيرهم المختلف سواء على أنفسهم أو على غيرهم. رابعا - الاعتماد على مجموعة من ممثلين موهوبين ليسوا نجوم شباك بمعنى الكلمة؛ لأن المخرج لا يريد صرف نظر الجمهور تجاه بريق النجم ذاته، مع أن بطل فيلمه السابق "الرحلة" كان النجم الكبير المخضرم جاك نكلسون. خامسا - إذا كنا نقول إن الاعتماد على تقديم حياة فارغة لشخصية فارغة على الأقل إلى حين يعد مغامرة سينمائية كبيرة، فما بالنا لو تضاعفت هذه المغامرة، ووجدنا أن بطلى الفيلم من الرجال يعانيان تقريبا من نفس الصراع الدرامى الداخلى مع الفارق كما سنرى. سادسا - صعوبة المرحلة السنية التى يمر بها بطلا الفيلم هنا حيث يمران بمرحلة أواسط العمر، وهى مرحلة فى الحقيقة لها الكثير من المشاكل المعقدة، ربما لا تجذب إعجاب المتفرجين من المراهقين والشباب الذين يمثلون الغالبية العظمى من الجمهور عامة، وهى تقترب من صعوبة المرحلة العمرية غير الجذابة التى وجدنا عليها المدعو شميت فى الفيلم السابق "الرحلة"، حيث بدأ الفيلم بيوم خروجه على المعاش وهو كهل كبير ليواجه بالطبع مشاكل مختلفة تماما. سابعا - قلة الشخصيات تماما فى هذه النوعية من الأعمال سواء من ناحية الكم أو من ناحية التأثير، وإلا لو تواجد هذا أو ذاك ولو بقدر لما أصبحت حياة البطل فارغة بهذا الشكل المخيف من الأصل. ثامنا - وجوب العثور على شخص واحد على الأقل شديد البساطة وشديد التأثير الإيجابى فى نفس الوقت، ليكون هو مفتاح الانقلاب الذى سيجتاح حياة بطل الفيلم، هذا إذا كانت دفة صراع الدرامى ستتوجه حسب المعالجة السينمائية نحو هذا الاتجاه حسب الخطة الموضوعة. تاسعا - من المفترض والمنطقى أن تخلو حياة هذه الشخصية

الفارغة على سبيل المثال من منزل عامر بإكسسوار لافت للنظر يمكن توظيفه جماليا على الأقل. وإذا حدث هذا طبقا لهذه الفرضية، فسيجد فريق العمل كاملا خاصة المخرج ومديرالتصوير نفسهما أمام صحراء جرداء لا زرع فيها ولا ماء، ولو كان البطل يعيش فى الجنة نفسها لن يراها أو يشعر بها، طالما أنه لا يستقبل مفردات الحياة ذاتها ولا يعيشها ولا يمارسها، مما يلقى عبئا كبيرا على فريق العمل ومعهم الممثلين بالطبع سعيا وراء ملء فراغات الكادر البصرى، من خلال التواجد الذهنى الفاعل أكثر من التواجد الحركى لتعويض هذا الخمول الفيزيقى وخمول الأحداث أيضا. عاشرا - إن الفيصل هنا فى مدى نجاح هذا الفيلم هو قدرة المخرج الكبيرة على التحكم فى بث مدى الرتابة فى حياة هذا البطل بقدر محسوب، وإلا لو أفلت الكونترول وانفرط عقد الخيط الرفيع بين الحياة داخل الفيلم وخارجه لخسر المخرج متفرجه بأقل مجهود ممكن.

إذا سار بطل الفيلم فى طريق طويل ولم ير اللافتة التى تدله على الطريق الصحيح، فعليه أن يسأل نفسه هل اللافتة هى التى تقف مقلوبة، أم أنه هو الذى يسير على رأسه من الوضع مقلوبا؟!! على أى الأحوال فى الحالتين يبدو أن هناك خللا ما فى الإرسال، بالتالى لابد أن يكون هناك خلل فى الاستقبال أيضا. إذا حدث انحراف عن المسار الصحيح والطريق الرئيسى القريب للرحلة التى ينوى البطل أن يقطعها، فعليه الاتجاه إلى الطرق الجانبية التى ربما تضاعف المسافة وتفقده الكثير من الزمن. لكنه إذا صمم على خوضها إلى النهاية،فسيصل إلى مشارف نقطة البداية أو على الأقل نقطة العودة من ضياع اللانهاية.. طبقا لهذا المنطق الابديل تبدأ نقطة الانطلاق الدرامية فى اتخاذ موضعها الفنى فى هذا الفيلم، عندما يقرر المدرس الأمريكى مايلز ريموند (بول جياماتى) القيام مع أعز أصدقائه الممثل المغمور جاك لابات (توماس هادن تشيرش) برحلة خاصة إلى كاليفورنيا المشهورة بالخمور عبر السيارة، بحجة وداع الممثل حياة العزوبية وقضاء آخر أيام حريته مع صديقه العزيز والوحيد قبل زواجه بعدة أيام.كان اختيار المكان موفقا للغاية من حيث المبدأ؛ لأنه يتناسب مع إمكانات مايلز الخبير بدرجة سوبر فى تذوق الخمور وتصنيعها والتفرقة بين أنواعها المختلفة. قبل التنقل بين هنا وهناك أقام البطلان لبعض الوقت طال أو قصر عند والدة مايلز (مارى لويز بورك)، لنستخلص من خلال هذه الزيارة الممتعة أول خيوط التركيبة الدرامية المثيرة للشخصيتين رغم أنهما لا تبشران بذلك من البداية. لكن درجة الإثارة فى هاتين الشخصيتين لا تتواجد فى مظاهر خارجية ولا فى أفعال محددة، بل فى اشتراكهما فى حالة جمود كاملة وتشابههما فى حالة الفراغ المزرى، رغم ما يدعيه الممثل الطويل القامة من امتلاك كل مقاليد الأمور. بمرور الوقت نعرف أن الشخصيتين تعانيان من الإصابة بكسر مضاعف فى الروح والأمل، لكن الفارق أن مايلز يعترف بمرضه تمام الاعتراف أكثر من اللازم، أما جاك فينكره تمام الإنكار أكثر من اللازم أيضا، والحالتان أسوأ من بعضهما البعض. نبدأ بالسيد مايلز الذى يعانى من إحباط قاتل على مستوى حياته العائلية، خاصة بعد طلاقه من زوجته التى كان ومازال يحبها من كل قلبه، لكنها لم تعد تتحمل قابليته الطبيعية للهزيمة والانكسار واستعذاب الألم والفشل. على المستوى المهنى يبدو أنه كان يقوم بمهمة التدريس من باب كسب الرزق، لكنه غير مقتنع بها.فهو يرى نفسه مؤلفا روائيا موهوبا، وبالفعل انتهى من كتابة رواية ضخمة وفى انتظار

رد وكيلة أعماله بفارغ الصبر الفارغ منذ زمن طويل، لتخبره مدى تقبل دور النشر لتمويلها وتوزيعها. ودائما ما يربط مايلز كخبير لا يبارى فى تذوق النبيذ بوعى ولاوعى وبين نوعية البشر الذى يقابلهم، ونوعية النبيذ ومدى كفاءة وتميز كل نوع عن الآخر ومتى يصلح هذا ومتى لا يصلح وكيف وأين، وماذا لو أضاف له كذا بوصفات تقليدية أو مبتكرة من بنات أفكاره. لكن وجهة نظر هذا الروائى المغمور فى الحياة بهذا المنظور النبيذى حصرت خبرته فى المنطقة الشفاهية المعطلة إذا كان لا يجيد قراءة نفسه، ليتحول الكأس فى يديه من نافذة شفافة يطل بها على العالم بوضوح إلى سجن زجاجى كثيف ضيق لذاته ولكل من حوله سواء كان الكأس فارغا أم ممتلئا. ثم وصل انكسار مايلز الداخلى الذروة عندما تلقى صدمتين أشد من بعضهما البعض.. أولهما - تأكده أن زوجته السابقة ضاعت منه إلى الأبد. ثانيا - إعلان وكيلة أعماله إعجاب الناشرين بروايته، لكن يخشون مغامرة تمويلها لصعوبة توزيعها، بالتالى عليه الآن أن يكتب من جديد لكن بمواصفات أسهل قليلا.. مع كل ذلك يعتبر مايلز من الشخصيات الصريحة مع نفسها فى التعرف على نقاط ضعفها، لكنها المعرفة السلبية أكثر من اللازم والتى يعقبها هروب من المواجهة، ويستخدم فى هذا الهروب سلاح الغرق فى تجهمه وصمته الطويل وحيادية ملامحه وإحساسه بغربته الداخلية. فهو لا يملك القدرة على التصرف؛ لأنه يفتقد الثقة الحقيقية بنفسه. كل ذلك على العكس من صديقه الممثل جاك المبتسم دائما صاحب الحديث غير المنقطع والصوت العالى جدا المقبل على الدنيا بكل ما فيها، لكن بمرور الوقت نكتشف أن جاك هذا ما هو إلا فقاعة كبيرة من الصابون الردىء الصنع.. فهو لا يلبث أن يولد أو يظهر فى أى مكان كى يتبخر فى نفس اللحظة ولا يشعر أحد بوجوده؛ لأنه فى حقيقته ممثل إعلانات شبه فاشل ويعيش على ذكريات بعيدة جدا لظهوره فى مسلسل تليفزيونى ما، ويستغل معرفة النساء بالذات برتوش وجهه المألوف لديهن وانبهارهن بهذا العالم عامة؛ فيقيم العديد من العلاقات ويعيش على أمجاد مزيفة طوال الوقت على أساس لا وجود له من الأصل. المشكلة ليست عدم امتلاك هذا الممثل المغمور فرصة الظهور مثلا ولا وجود من يحاربه لإطفاء بريقه، بل المشكلة أنه بالفعل منطفىء من داخله ولا يستحق الغيرة أو المحاربة؛ لأنه لا يمتلك الموهبة الحقيقية ولا الرأس المفكر ولا المقومات الإنسانية التى ترشحه للارتقاء فى حياته أكثر من المساحة الضيقة جدا التى يقف عليها. بالتالى لا نندهش أبدا من كذب هذه الشخصية الهلامية المغرورة باستمرار فى كل التفصيلات الصغيرة مهما كانت، وصولا إلى حد الكذبة الكبرى أو بمعنى أدق ارتكاب فعل الخيانة المتعمد مع ساقية البار ستيفانى (ساندرا أوه)، التى انزلق معها فى علاقة غريبة دون أن يخبرها شيئا عن زواجه القادم، لدرجة أنه يفكر جديا فى ترك حبيبته التى تنتظره بعد أيام قليلة لإتمام الزواج. بالتالى نحن أمام شخصية مركبة مثيرة تبرع فى الكذب على نفسها أولا وأخيرا بمنتهى الاستمتاع والاندماج. وبما أن البطل الأول مايلز يملك مميزات أفضل قليلا من صديقه جاك الذى يرتدى كما هائلا من الأقنعة الغشاشة، ويمثل على الناس طوال الوقت بلا ملل أو تأنيب ضمير، كان من الطبيعى حدوث انجذاب بين الروائى المغمور مايلز وبين الفتاة المكافحة الذكية مايا (فرجينيا مادسن)، التى تعمل فى كافتريا وتستكمل دراستها العليا فى نفس الوقت. الأهم من ذلك أنها هى الأخرى

مغرمة بالخمور، وتتقن تذوقها وتتعامل مع البشر من منظور نفس التصنيف. تعتبر هذه الرحلة الثنائية بين مايا ومايلز، بدءا من محاولتها لفت نظره ومرورا بكل مراحل الشد والجذب والتطورات بينهما من أهم مشاهد هذا العمل من ناحية ذكاء وجمال الحوار المكتوب والأداء التمثيلى أيضا. فهما يتكلمان كثيرا أو يستمعان كثيرا أو يصمتان كثيرا أو يمارسان الثلاثة أفعال فى نفس الوقت، مع ذلك لا نخرج بشىء ملموس إلا مجرد قطرة صغيرة تسقط فى إناء واسع. أما متى يمتلىء هذا الإناء الضخم جدا فلا أحد يعرف..

عرف المخرج ألكسندر باين كيف يتغلب على الإحدى عشرة نقطة التى طرحناها عن مدى صعوبة هذه النوعية من الأفلام، ومزج بين قيمة البشر وقيمة الخمور وقيمة الصداقة وقيمة الموهبة وقيمة الحب فى دائرة من العلاقات الدرامية المنصهرة. ونجح فى التعامل بإبداع ورؤية عميقة مع كادر سينمائى يبدو فقيرا أجرد،يعانى من جفاف إبداعى بصرى جمالى، طالما أن بطليه يعانيان شروخا عظيمة وتعريجات وعرة غير قابلة للتمهيد والمرونة بسهولة أبدا. بالتدريج ملأ خريطته البصرية الفكرية الدرامية الفارغة مستخدما مكونات هذا الفراغ ذاته داخل الشخصيات، بتوظيف مفارقة التناقض بين شخصيتى بطلى الفيلم قبل وأثناء وبعد لقائهما ببطلتى الفيلم. أى أنه قام بترويض وتحويل العناصر التى تهدده بالسلبية وضيق الأفق الفنى إلى أدوات ناجحة ثرية لصالح العمل تماما. انتظم المخرج موهبة فريق عمله المكون من مدير التصوير فيدون بابامايكل والمؤلف الموسيقى رولف كنت والمونتير كيفن تنت ومصممة الملابس وندى شاك، ليسيروا كلهم فى طابور واحد على نفس الطريق المرسوم، ليجسدوا مفهوم لعب شخصيتى بطلى الفيلم مايلز وجاك دور التباديل والتوافيق بالنسبة لبعضهما البعض. أى أن كل شخصية منهما تستكمل وجود الأخرى وقت اللزوم. لكن بعد تحليل الشخصيات بشكل أعمق فى سياق العمل ككل سنكتشف أن الدور المرسوم لشخصيتى مايلز وجاك ليس بهذه البساطة.. فهما لا يكملان بعضهما البعض بمنطق التفاهم فى سبيل الدفع إلى الأمام، لكن الحقيقة أنهما اعتادا تبادل دور البناء والهدم مع بعضهما البعض، وذلك بسبب التناقض الكامن بينهما وبين رغباتهما، وبين اختلاف طبيعة الفراغ الذاتى القاتم داخلهما ومدى قسوة المرآة الداخلية هنا وهناك. كلما بنى أحدهما حلما صغيرا لنفسه أو للآخر من خلال موقف بسيط، يسارع الآخر بهدمه فى اللحظة ذاتها سواء بالصراحة الزائدة أو بالكذب الزائد فتزداد مشكلتهما تعقيدا.. على سبيل المثال نرى الصديقين يجلسان فى أحد البارات كالمعتاد يثرثران فى كلمات تبدو مكررة عبثية لا تؤدى بمفردها إلى ملامح جملة مفيدة، لكن الهدف دائما هى دلالة السياق العام ككل على مدى الوحشة الداخلية التى يعيشها البطلان. وعندما يشرع جاك بكذبه المعتاد فى الخروج من شرنقة عالمه والتعبير عن ذاته بما يتعارض مع طبيعة صديقه مايلز ورغبته، يبدأ الروائى المغمور فى تنفيذ عملية هدم ما بناه صديقه الممثل أوتومكاتيكيا.. لقد انتهز جاك الطويل القامة وسامته المعتادة وقناعه المزيف المتقن فى مغازلة إحدى الفتيات. وما إن تبادر الفتاة التى لم ولن نعرفها بإشارات الاستجابة، وتبدو عملية البناء تسير فى الطريق الصحيح لملء الفراغ المحيط، يتدخل الصديق الكئيب الصريح مايلز بمعول الهدم ويوقف أى نمو أخر فى هذا الاتجاه، عندما يكشف كذب صديقه بكل ببساطة ليهدم كل ما بنى

جاك فى لمح البصر. من هذا المنطلـق نجـد أن المخـرج يتعامـل مـع مفهـوم هـذا النموذج المتكرر طوال العمل مثلما أوضحنا فى هذا المشـهد بوعـى كبير لـدور كـل شخصية تجاه الأخرى فى كل لحظة بعينها. هو يعرف متى وكيف وأيـن يسـتوعب البطلين مايلز وجاك فى كادر متسـاو فـى مرحلـة اتفاقهمـا الظـاهرى، يمـلأ بهمـا أنحاء الصورة ويوازنهما تشكيليا وإيقاعيا بحسـبة العلاقـة بـين الكتلـة والفـراغ. ثـم يعـود ويخلخـل هـذا التـوازن عنـدما يبـدأ جـاك ممارسـة مهامـه الرسـمية فـى الكذب،لينقل المخرج ثقل التركيز على شخصية جاك بطل اللحظـة الحاليـة مقابـل تقليل مساحة مايلز الذى يعجبه ما يحدث فى الصـورة. لكـن مـا إن يتمـادى جـاك فى الكذب ويستشعر مـايلز أنـه سـيكون الضـحية القادمـة حتـى لـو كـان صـديقه يعمل لصالحه، يبرز المخرج ارتفاع درجة هذا التناقض بـين الشخصـيتين بوضعهما فى تكوين متنافر دلالة على عدم اتفاقهما فى التوجه الفكرى. وأخيـرا نصـل إلـى المرحلة النهائية عندما يهدم مايلز كل مخططات صديقه جاك كالصـاعقة، ويجسـد المخرج هذه النتيجـة النهائيـة علـى الشاشـة بوضـع جسـد مـايلز العقـل المفكـر والمنتصر الحالى فى المقدمة البارزة، بينما يقذف بجسـد جـاك الممثـل المغمـور المهزوم فى الخلفية القريبة المهمشـة دلالة علـى سـيطرة موقـف مـايلز الحاليـة على الموقف.. المقياس هنا ليس فى كـم امـتلاء الكـادر بالعديـد مـن الأشـياء أو الإكسسـوارات أو الخلفيـات الخلابـة فـى المشـاهد الداخليـة أو الخارجيـة، لكـن الفيصل الدرامى يتحدد فى مقدرة بطلـى الفـيلم علـى التعامـل مـع مـا حولهمـا، ومنسـوب كـل منهمـا بالنسـبة للآخـر مـن حيـث التواجـد والتـأثير والفـارق بـين الشخصيتين. بنفس منطق دورة الحياة القصيرة للحظـة التـى يـتحكم فيهـا مـايلز فى هذا المشـهد البسيط الذى ذكرناه، يتفاعـل إيقـاع المونتـاج والموسـيقى مـع تدرج سرعة الحدث فى طريق دائرى، يبدأ من نقطة الجمود التام أو الصفر الكبيـر، ثم يزيد من معدل السرعة فى اتجاه دائرى يلف فى دائرة ضيقة مغلقة، ولا يلبـث أن يعود إلى نقطة البدايـة عنـدما يهـدم مـايلز خطـة صـديقه. هكـذا تسـتمر حيـاة البطلين من فراغ إلى فراغ من خـلال العديـد مـن التفصـيلات الصـغيرة جـدا التـى تحاول رسـم خريطة حياتهما الفارغـة، لكـن كـل هـذا يـؤدى فـى الحقيقـة إلـى لا شـىء، بعدما يتضح أن الألوان التى يستخدمها البطلان فى الرسـم مصـنوعة مـن مادة مغشوشـة، طالمـا أنهمـا لا يملكـان القـدرة علـى مواجهـة أنفسـهما بنقـاط ضعفهما وكيفية معالجتها. لم تبدأ خريطة البطلين الروحية فى اسـتقبال أول خـط ملون على مساحة السواد القاتم فى القلوب إلا فى المراحل الأخيرة فيما يخـص الثنائى مايلز ومايا، بوصفهما الأكثـر قربـا وتفاهمـا وتناسـبا وتشـابها وصـبرا علـى بعضهما البعض..

سـواء لمس الروائى المغمور بريـق أمـل اسـترداد حياتـه وذاتـه علـى أسـفلت الطرق الرئيسية أم على رمال الطرق الجانبية، المهـم أنـه عثـر عليـه ووضـع يـده على جرحه الحقيقى. بهذا يكون مايلز قد أنهى مهمة صعبة بالفعـل، لكـن تبقـى المهمة الأصعب هى مدى كفاءته فـى الحفـاظ علـى علاقتـه بحبيبتـه وتطويرهـا. ليس من السـهل أبـدا أن يهاديـه القـدر كـل يـوم بفتـاة مثـل مايـا ليصـادفها علـى الطريـق العـام مثلمـا حـدث. فالحيـاة لا تبتسـم للبشـر بهـذا الصـفاء البـرىء كثيرا..(٤٥٥)

"العظماء/The Incredibles"

الأبطال السوبر يحاربون خلل الزمن المقلوب!

لا أعرف لماذا مر هذا الفيلم الجميل الممتع مرور الكرام على دور العرض المصرية دون أن يأخذ ما يستحق من تقدير كاف؟؟!! ربما تكون الدعاية غير الكافية أو غير المؤثرة كما ينبغى، أو ربما تكون الفكرة الراسخة عند بعض الأذهان أن أفلام الرسوم المتحركة، مهما كانت مبهرة غالبا ما ساذجة ومخصصة للصغار فقط على قدر عقولهم البيضاء وخبرتهم الضيقة، مع أن التلقى درجات ومستويات متعددة كما ذكرنا مرارا ومازلنا نؤكد على ذلك.العبرة دائما أبدا بقدرة العمل الفنى والمنظور الفكرى وكيفية مخاطبة الكثير من العقليات والأعمار والبيئات المختلفة فى نفس الوقت..

منذ أيام ليست بعيدة عاد فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى الكوميدى "العظماء/The Incredibles" ٢٠٠٤ إخراج براد بيرد ليظهر على الساحة الفنية بقوة من جديد، وذلك بعدما تم إعلان نتائج جوائز الأوسكار الأخيرة. فقد رشح هذا الفيلم الجميل لعدد لا بأس به من الجوائز الهامة فى سباق الأوسكار، لكنه فاز فعليا بجائزتى أفضل إنجاز فى المونتاج الصوتى وأفضل فيلم للرسوم المتحركة عن جدارة واستحقاق، بعدما دخل فى منافسة شرسة بمعنى الكلمة مع فيلمى الرسوم المتحركة الأمريكيين الممتعين أيضا "الجميلة والقبيح ٢/Shrek 2" و"حكاية سمكة/ Shark Tale". والاثنان عرضا تجاريا أيضا بدور العرض المصرية، وقدمنا لهما قراءة تحليلية على نفس هذه الصفحات. هذا ما يدل بالتبعية على نشاط السوق السينمائى المصرى فى ظل تزايد عدد دور العرض ودرجة نقاءها وجودتها، والمحاولة الجادة لملاحقة أهم ما يجرى على ساحة السينما العالمية، لكن على مستوى الأفلام الأمريكية فقط كالمعتاد..

صحيح أنه فى أحيان كثيرة لا تتفق آراء النقاد والجمهور على مستوى الفيلم ودرجة قوته ونجاحه وتواصله وقدرته على تحقيق أهدافه وكيفية السيطرة على أدواته، لكن أحيانا أخرى كثيرة تتطابق وجهة نظر الطرفين، ليرفع الفريقان العمل إلى عنان السماء قلبا وقالبا مثلما حدث مع الفيلم المتميز "العظماء".. بدأ عرض الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الخامس من شهر نوفمبر الماضى، وعلى الفور نال تقديرا جماهيريا ضخما وحقق إيرادات مرتفعة داخل وخارج أمريكا، كما حصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربع نجوم كاملة، بالإضافة إلى ترشيحه وحصوله على عدد كبير من الجوائز السينمائية الهامة بخلاف جوائز الأوسكار الأخيرة، مما دفعه عن استحقاق ليتخذ وضعه الراقى كواحد من أهم أفلام الرسوم المتحركة التى ظهرت فى السنوات الأخيرة فى السوق السينمائى الأمريكى والعالمى أيضا.

غالبا ما يندمج الجمهور باختلاف توجهاته وظروفه وخلفياته ومبرراته وأهدافه مع الأفلام التى تقوم على أساس وجود بطل مغوار وفارس نبيل أيا كان عصره وملابسه؛ لأن وجود هذه النوعية من البشر يفتح لها المتلقى صدره على وسعه، بعدما تتلامس من الناحية السيكولوجية مع احتياجاته ومخاوفه وأزماته وأحلامه وصراعاته التى لا تنتهى. وسرعان ما يستقبلها المتفرج بوجهة نظر

تعاطفية أولا ثم تضامنية ترحب بهذا المحامى المتطوع نيابة عنه فى مواجهة أخطار الدنيا والانتصار عليها أيضا، ولا ينتج عن حالة الاطمئنان والتعلق بهذا الفارس الصادق السوبر عن وعى أو غير وعى إلا تحقق حالة من التوحد التلقائية، تنشأ بين المرسل والمستقبل وتفترش كل أركان قنوات الاستقبال الظاهرة منها والكامنة بأقل مجهود ممكن. ويصبح الأمر أكثر سهولة وتركيزا واستمتاعا إذا كان هذا البطل هو نصير الضعفاء المنتظر والحق والعدالة مثل السوبرمان أو روبن هود أو الرجل العنكبوت أو حتى العميل ٠٠٧ الأنيق دائما، ليظهر هو أو من يسير على دربه فى رسالته الإنسانية النبيلة من خلال عمل قوى متماسك الصنع بشريا كان أو كرتونيا، ويحقق جماهيرية كبيرة على مستوى القاعدة الشعبية الواسعة. لكن السيناريو الذى كتبه المخرج برد بيرد فى فيلمنا "العظماء" يعتمد بصفة أساسية على ثلاث نقاط محورية تختلف عن التوجه التقليدى العام لأفلام الأبطال.. أولا - تحقق ما هو أكبر من مجرد طموح وجود بطل فى حد ذاته مهما كان، بمعنى أن بيرد يعتمد فى حقيقة الأمر على سوبر بطل يمتلك من القوة الخارقة البدنية والذكاء البارع وسرعة البديهة المذهلة، التى تجعل كل آليات التكنولوجيا بجانبه مجرد عوامل مساعدة فقط تجرجر أذيالها فى الدرجة الثالثة، لتستقر وراء القيمة المطلقة لقدراته الإنسانية أولا وأخيرا وليس العكس. ثانيا - توفر أكثر من سوبر بطل داخل هذا الفيلم فى نفس الوقت وفى نفس المحيط الزمانى والمكانى والفكرى والإنسانى والسيكولوجى، وكل هؤلاء السوبر أبطال لحسن حظ المتلقى يأخذون قضية مناصرة العدالة أمرا مسلما به بلا نقاش ولا شك ولا ضعف. من حسن الحظ السوبر أيضا أن كل هؤلاء الأبطال غير العاديين هم أعضاء متفاهمين جدا ومتحابين تماما فى منظومة عائلة صغيرة واحدة مكونة من أب وأم ولد وبنت صغيرين، وهو ما سيضفى أبعادا إنسانية واعتبارات أخلاقية موروثة سيكون لها أكبر الأهمية فى الصراع الدرامى المطروح. ثالثا - اختلاف هذا الفيلم بصفة عامة وبحكم انتمائه إلى جنس الرسوم المتحركة عن غيره من أمثاله، من حيث التوجه الغالب لأفلام الأبطال والمغامرات.. لقد اعتدنا أن تأخذنا هذه النوعية من أفلام الأبطال بقضاياهم ومغامراتهم ومعاركهم وصراعاتهم فى قلب أحداث ومخاطر ومطاردات إلى آخره، بمنطق الأضعف والأقوى الذى لابد أن يكون فى نهاية الأمر هو البطل الوحيد، أو بمعنى أدق بطلنا جميعا بمنطق تبادل التبعية والملكية فى نهاية الأمر. مع خالص قناعتنا أن البطل صاحب الهدف الفردى والجمعى الذى يمثل لون الخير الأبيض حتما سينتصر فى النهاية له ولنا، فقد خلق ليلف حول جسدنا أحزمة الأمان المتينة ويزرع داخلها دفء التلامس الحميم، وليمنحنا القدرة والرغبة وحلاوة الأمل على مواصلة الحياة مهما خاصمتنا وأعطتنا ظهرها. لكن المفارقة الدرامية الغريبة والمفاجئة فى فيلم "العظماء" هى ابتكار صراع درامى يتميز، ليس فقط بالاختلاف عن التيار العام الغالب لهذه الصنف من الأفلام، لكن أيضا بارتفاع مفهومه الفكرى العميق فوق أقرانه بسبب غرابة الطرح الدرامى بعض الشىء الذى كسر حاجز التوقع التقليدى، وإنسانية الصراع ودلالاته وإحالاته مما يعادل ويزيد من إثارة القوة الخارقة غير البشرية لأبطال الفيلم. وهو ما يذكرنا ببعض من أساس منظومة النجاح القوى، الذى قام عليها الفيلم الأمريكى الشهير "الرجل العنكبوت" بجزئيه ولو من بعيد.

عادة ما ترحب المجتمعات بل وتلهث وراء الأبطال؛ لأنهم عملة نادرة جدا ويتمنى الجميع أن يمتلكوا ولو واحد بالمائة من قدراتهم، لكن يبدو أن البطل

السوبر بوب بار أو السيد العظيم (صوت الممثل كريج تى. نلسون) وزوجته البطلة السوبر هيلين بار (صوت هولى هنتر) لسوء حظهما الغاشم جاءا فى زمن ردىء مغفل مقلوب على رأسه.. من خلال عدة مشاهد سريعة جدا فى افتتاحية الفيلم قدم لنا المخرج براد بيرد مفتاح الصراع الدرامى النفسى داخل الأبطال أولا قبل أن يكون خارجهم، عندما استعرض معنا ولنا مجموعة صور ولقطات حية مقتطعة من أمجاد البطلين فى الماضى وكأنها تفر من أيديهم.. بالفعل سرعان ما انقلبت عليهم لحظات مجدهم الذى سيزول بفعل فاعل، وأصبح سيوفا مسلطة على رقابهم بفضل مانشيتات الصحف المتتابعة التى تم توليفها فى سياق مونتاج زمنى عصبى يهدف تقليب صفحات الماضى القريب، ليطلعنا على أهم نقاط وخلاصة المرحلة السابقة التى لم نلحق بها كمتفرجين دون ذنب منا. وكلما شاهدنا عناوين الصحف المختلفة، تحققت دهشتنا من تزايد الحملة الإعلامية التى رتبها الجهلاء وأعداء النجاح الحقودون ضد كل الأبطال السوبر عامة، بسبب خطورتهم على المجتمع العجيب المحير الذى يدعى أنه يمتلك اكتفاء ذاتيا من العدالة الحاسمة أصلا، وبالتالى لا يحتاج إليهم فى أى شىء بل ويطلب حماية الناس منهم! فى النهاية يصدر قرار ظالم قصير النظر بعزل الأبطال السوبر الذين يهبون حياتهم لخدمة البشر طواعية عن شياطين المجتمع الخبثاء وتجميد طاقاتهم بالإجبار القهرى، فى واحدة من أسوأ مفارقات الكوميديا السوداء التى لا يجد لها العقلاء إجابة أو تفسيرا؟!! هكذا انتقلنا سريعا إلى الزمن الحاضر لنجد الأب والأم فى اللحظة الآنية يدخلان فى مشاحنات مستمرة مع ابنتهما الصغيرة فيوليت (سارة فويل) وابنهما الصغير داش (سبنسر فوكس)، اللذين يملكان أيضا قدرات خارقة بالوراثة، لكنها مختلفة المظاهر عن الوالدين. ويستمر العراك دائما على أتفه الأمور رغم حب الأربعة الشديد لبعضهم البعض، لكنهم مع الأسف لا يعيشون فى البيئة المناسبة التى تقدر مواهبهم. من منطلق التعايش المؤقت الاضطرارى مع منطق المجتمع المغلوط حرص المخرج عند تجسيد مشاهد العراك العائلى الصغيرة جدا المزيفة فى حقيقتها على عدم الخوض فى تفاصيلها كثيرا؛ لأنه فى حقيقة الأمر غضب ظاهرى، خاصة بالنسبة للأب والأم اللذين ينفثان غضبهما المكتوم المكبوت فى هذه المعارك الصغيرة مع أبنائهما، بما لا يتناسب مع قدراتهما بالتأكيد. وكأن هذه المشاحنات العائلية مجرد ماكيت معركة تمثيلية صغيرة تتشوق إلى المعركة الحقيقية الكبيرة المحروم منها الأبطال، لكنه فى الحقيقة الغضب الممتزج بحزن دفين لا يبوح بما فى داخله من هول صدمة ظلم المجتمع السافر رغم مرور السنين. ومهما حاول الأبطال السوبر الدفاع عن أنفسهم فلا حياة أبدا لمن تنادى. بما أنه لم يكن هناك ما يشغل المخرج براد بيرد من مشاهد مغامرات ومعارك وصراعات إنسانية وأفكار جليلة، يستعرض بها قدراته التى تعطلت بالتبعية لتعطل طاقات أبطاله السوبر حتى هذه اللحظة، فقد اضطر هو الآخر للتعامل فكريا وبصريا مع قوام هذه المنظومة المختلة بمنطق إبداعى مختل مثله تماما.. لهذا اكتفى بمناوشات إخراجية قدمها على استحياء من بعيد لبعيد، ورسم بعض اللقطات الكلوز القريبة التى تركز على شغب الصراعات الداخلية وصراخ الغضب العائلى المهزوم أمام جبروت المجتمع. كما مزج بينها وبين نقيضها تماما من اللقطات البانورامية البعيدة جدا التى تحتوى منظورا تشكيليا كبيرا واسعا، من أجل ترسيخ مفهوم مدى عزلة هؤلاء الأبطال خاصة الأب والأم داخل هذا العالم الكبير من المجتمع العادى جدا الذى لا ينتميان إليه، ويضيق على ثوب قدراتهم الهائلة. مع ذلك لولا صوت وحياة

هـذه المعـارك العائليـة الصـغيرة وإيمـان الأبطـال السـوبر بـأنهم لـم يرتكبـوا جرمـا يستحقون عليه هذا النفى الغريب المريب، لكانت رغبتهم اختفـت فـى المقاومـة إلى الأبد.ما أصعب أن يتحمل البطل عار حياة المهزوم الذى غدر بـه أقـرب النـاس إليهم إلى الأبد!زاد المخرج من محنة السيد بوب وقسـوتها، وقـد تحـول الآن إلـى موظف تأمين عادى جدا مثله مثل غيره من أرباع الموهـوبين، عنـدما وجـدنا هـذا الرجل المسالم لا يسلم أبدا من المشاكل بسبب استمراره فى ممارسة بطولته بشكل أو بآخر، وبسبب ثبات موقف المجتمع الفاسد الذى يصر على خنق أحلامه فى مهدها بل وعقابه على نزاهته.. كلما استخدم السيد بـوب أمانتـه فـى نصـح العميل بما يفيده ولو سرا حتى لو كان ضد مصلحة الشـركة، يلقـى مـا لا يسـره مطلقا من سخرية كـل الـزملاء وعقـاب المـدير المسـتهتر الـذى يمثـل الاسـتعارة الرمزية لسلطة المجتمع المستبدة. لهذا لعب المخرج على تصميم المكاتب فـى شركة التأمين، وقسمها إلى علب صغيرة جدا خانقة جدا منفصلة منغلقـة كمربـع واقف على قدميه ينقصه ضلع، للدلالة على ضيق أفق هذا العـالم المـادى عـديم الضمير، وعدم قدرته على تفهـم واحتـواء بطلـه الضـخم جـدا فـى جسـده مكمـن قدراته الخارقة، وللدلالة أيضا علـى مـدى الوحشـة التـى يشـعر بهـا السـيد بـوب البرىء القلب فى هذه الوظيفة وهذا العـالم وهـذه الملابـس العاديـة، بعيـدا عـن سترة البطل التى لا يشعر بذاته إلا داخلها وبها. كمـا وظـف المخـرج طبيعـة هـذه المساحة المكانية لشركة التأمين وتناقضها مع جسد البطل، لإعلان سخريته من تهريج السرية المزيفة لهذا العالم الغريب.. كلما همس البطل الأمين للعميل فـى أذنه بسر فى مصلحته، يفاجأ بانتشار كل ما قال كالزئبق الهلامى فى كـل أنحـاء الشركة وفى أقل من لمح البصر لتصل إلـى الجميـع، خاصـة هـذا المـدير الجهـول المكير نموذج المجتمع الرأسمالى الطاغى.. فى ظـل تعنيـف المـدير غيـر الأمـين لموظفه الأمين باستمرار وسـخريته المهينـة منـه سـرا وعلانيـة، يتعـالى مخـزون بركان الغضب الأخرس داخل البطل الذى أوشـك علـى الانفجـار فـى وجـه نفسـه وعائلته وكـل مـن حولـه. الموهبـة المكبوتـة المهزومـة هـى فـى حقيقتهـا قنبلـة موقوتة أشد فتكا من خطر القنبلة الذرية ذاتها مئات المرات..

ثم يبدأ المقياس الدرامى البصرى يتخلى عن حالة الخلل السابقة، طالمـا بـدأ المسار الدرامى يعود إلى خط سيره المعتدل الطبيعى الذى خلق مـن أجلـه مـن جديد.. فى لحظة مقتطعـة مـن قلـب الظـلام يعـاود البطـل الضـخم الاقتـراب مـرة أخرى من صديقه لوتشيس بسـت (صامويل إل. جاكسـون)، وإذا بـه يـذهب دون معرفة زوجته البطلة السوبر التى تنهاه دائما عن إثارة المشاكل فى مهمة سرية لصالح إحدى الشخصيات، وهـو يعتقـد أنهـا مهمـة إنسـانية لتحقيـق فعـل الخيـر، يستعيد بها أطياف من ظل أمجاده ومبرر وهـدف وجـوده فـى الحيـاة. لكـن البطـل السليم النية كالعادة لم يدرك مـن البدايـة أنـه اسـتخدم فـى هـذه المهمـة كلهـا كأداة بلهاء، لتنفيذ خطة محكمة لصالح الرجل الشـرير سـندروم (جيسـون لـى) وخططه الجهنمية. وبعدما عرفت الزوجة بالسر وهب الأبناء تلقائيا لمساعدة الأب والأم ولإنقـاذ البشـرية كالعـادة، تكـاتف مـديرو التصـوير آنـدرو جمنيـز وباتريـك لـين وجانيت لوكروى مـع المؤلـف الموسـيقى مايكـل جياتشـينو مـع المـونتير سـتيفن شـافر، ليقدموا وجبة دسمة من طبيعة مشاهد المغـامرات القـادمين إليهـا أصـلا، مسـتغلين القـدرات الخارقـة المختلفـة لربـاعى الأبطـال السـوبر ليكملـوا بعضـهم البعض. لكن الأمر لم يكن يخلو من لحظات إنسانية حرجة مرت على الجميع فـى خضـم المغـامرات الصـاخبة كـأفراد عائلـة واحـدة، خاصـة أثنـاء محاولـة الـزوجين

استعادة قدراتهما وثقتهما بنفسهما من جديد بعد سنوات عجاف من الصدأ الإجبارى، فى نفس الوقت الذى بدأ فيه الابن والابنة أيضا استكشاف قدراتهما وتحريرها والتعامل بها لأول مرة فى تجربة عملية حقيقية، ليعيد الجميع اكتشاف ذاتهم ويكتبوا شهادة ميلاد جماعية عائلية فى نفس اللحظة. وقد حرص المخرج على تصميم مقاييس حادة كاريكاتيرية غير آدمية لكافة الشخصيات السوبر بطولية، وكأنه يعلن فى كل مشهد وكل لقطة أننا نشاهد فيلما للرسوم المتحركة. كما أنه يقدم فاصلا من الاستعراض الإيجابى يتحدى به قدرته الشخصية على تخطيه هذه الحواجز التشكيلية الملموسة التى صنعها بيديه طبقا لرؤيته وقناعته، ليترك للمتلقى أكبر قدر من مساحة التفاعل مع الذات الإنسانية الداخلية لشخصيات الأبطال أكثر من حدود المظهر الخارجى الجامد.

برغم كثرة الأبطال باختلاف أدوارهم وتوفر الحوار المدروس جيدا فى هذا الفيلم الحيوى الممتع، فإن شخصية السيدة القصيرة المكيرة المخضرمة إندا مود مصممة أزياء الأبطال السوبر تظل واحدة من أجمل وأطرف شخصيات هذا الفيلم. الطريف أن المخرج براد بيرد شخصيا هو الذى قام بنفسه بتجسيد صوت شخصية هذه السيدة، التى تدير دفة الأمور بمنتهى الحنكة والمهارة رغم مشاهدها القليلة بكل تصرفاتها المبهرة ومفاجآتها المتوالية وبساطتها المتناهية فى صنع الكوارث أو منع الكوارث بمنطق طفولى متوهج لا يصدقه عقل.. لقد وضع السيناريو فى جراب تركيبة شخصيتها الدرامية جرعة مكثفة من الحوار المرح والمفردات الغريبة والتصرفات المثيرة، والخطط المتوالية والضحكات العبثية العالية جدا على النقيض من قامتها القصيرة جدا. إن السيدة إندا الغريبة تصمت فجأة دون توقف، مع أن هناك من ينتظر معلوماتها الهامة بفارغ الصبر، كما أنها تتكلم فجأة أيضا دون انقطاع فى الوقت غير المناسب أبدا من وجهة نظر الطرف الآخر، الذى يكاد يقبل أصابع يديها وقدميهاالتصمت وتستمع إليه ولو لحظة، وهى كما هى منطلقة بسرعة الصاروخ قولا وفعلا كما جهاز الراديو الذى اختفى منه زر الإغلاق ومسمار الأمان بغير رجعة.. أدى المخرج هذه الشخصية من حيث التصميم والتنفيذ والتحريك والأداء الصوتى بقدرة جميلة وتمكن عالى الجودة والإحساس حتى أجبر المتلقى على تخطى شكلها الظاهرى الخالى من الطول والعرض والارتفاع وأى شىء، اللهم إلا امتلاء نصف وجهها وجسدها كاملا بشعرها الكثيف الأسود الذى يعلن عن وجودها.. وفى النهاية يتسرب إلينا يقين كرتونى موثوق به أن هذه السيدة المخضرمة القصيرة المكيرة التى تشبه إرسال التنس الساحق الذى لا يُصد ولا يُرد، والتى تدير كل شىء من مكانها وتملك بين أصابعها كل الخبرات الإنسانية والقتالية والتطورات التكنولوجية طويلة القامة جدا من داخلها لتناطح أبعد سحابة فى أبعد سماء بجدارة واستحقاق..(٤٥٦)

"راى/Ray"

عمل كبير يتعامل بموضوعية مع الحقيقة والخيال

"سمو الروح هو بداية الطريق الصعب لحياة جميلة، لكنه دائما الطريق الأصعب!"..إمضاء: راى تشارلز. وتشارلز لمن يعرفه ولا يعرفه هو أسطورة الغناء

والتلحين والتأليف الموسيقى الأمريكية، هذا المواطن الأسمر الذى تحدى الصعاب ورحل عن عالمنا منذ شهور قليلة فقط لا غير، تاركا وراءه كنزا فنيا من الأغنيات الشهيرة والمجد الإبداعى الخلّاق والمرتبة الفنية الرفيعة المستوى، التى لا يصل إليها إلا القليلون ممن يستحقونها بالفعل فى هذا الزمان وفى أى زمان..

لم تكن هذه المنزلة السامية التى حققها الموسيقار الأسمر راى تشارلز فى حياته هى السبب الوحيد للاهتمام الشديد الذى صاحب ظهور الفيلم الأمريكى الموسيقى الطويل "راى/ Ray" ٢٠٠٤ إخراج تايلور هاكفورد، ويستغرق زمن عرضه مائة واثنتين وخمسين دقيقة كاملة. إنما هناك عدة إشكاليات فنية درامية وأخرى مستمدة من السيرة الذاتية المعقدة لحياة الموسيقار الكبير وعازف الأورج البارع الذى لا يُشق له غبار، وهى ما سنتحدث عنه فى حينه بالتدريج لكثرة هذه الإشكاليات من ناحية، ولمدى تداخلها وتشابكها سويا من ناحية أخرى. بدأ عرض هذا الفيلم داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى التاسع والعشرين من شهر أكتوبر العام الماضى، حقق هذا الفيلم إيرادات عالية تماما يدل على مدى الإقبال الجماهيرى الهادر، كما حقق أيضا على المستوى النقدى أربع نجوم فى متوسط تقييم النقاد عالميا. هذا يعنى أننا لسنا فقط أمام فيلم رفيع المستوى، لكنه أيضا فيلم كبير لا يجده المتلقى بسهولة كل يوم. وقد نال هذا الفيلم ورشح لعدد كبير من الجوائز السينمائية الهامة، لكن في إطار جوائز الأوسكار الماضية فاز الفيلم بجوائز أفضل ممثل لجيمى فوكس وأفضل مزج صوتى، بينما رشح لجائزة أوسكار أفضل تصميم ملابس وأفضل إخراج وأفضل إنتاج وأفضل فيلم. مع كثرة العروض التى نقلت أعمال الفنان راى تشارلز، يظل أبرز هؤلاء هو الفيلم التسجيلى الأمريكى "راى تشارلز: عبقرية الروح" إنتاج عام ١٩٩٣ ويستغرق زمن عرضه على الشاشة حوالى ستين دقيقة، وقد شارك راى تشارلز بنفسه فى هذا الفيلم.

نتوقف فى البداية أمام أهم إنجازات المخرج والمنتج الأمريكى الشهير والمخضرم تايلور هاكفورد، لنجد سجلا مميزا متنوعا من الأعمال السينمائية، من بينها أفلام "برهان الحياة" ٢٠٠٠ و"حليف الشيطان" ١٩٩٧ و"ضابط وجنتلمان" ١٩٨٢، بالإضافة إلى عدد من أفلامه الأخرى التى اكتفى فقط بإنتاجها أو المشاركة فيها كمنتج منفذ أو كمونتير، لكن يظل فيلم تايلور هاكفورد الأخير "راى" هو الأهم من بين أفلامه والأكثر تحقيقا لمستويات نجاح متعددة نقديا وجماهيريا معا. نستطيع الاستفادة من وجود مثل هذا الفيلم الذى يتناول سيرة ذاتية لشخصية حقيقية عاشت بيننا بالفعل لفتح باب إشكالية فكرية فنية، كانت ومازالت وستظل محور عدد لا ينتهى من المناقشات ووجهات النظر المختلفة. هذه الإشكالية ببساطة تطرح اتجاهين متباينين أمام كل فنان يتعرض لسيرة شخصية حقيقية.. إما أن يتناولها السيناريست والمخرج كما هى بالفعل مهما كانت، وإما أن يتناولها كما ينبغى أن تكون من وجهة الجميع. وكلما كان لهذه الشخصية من ثقل على المستوى الحياتى والمهنى وكانت تعيش منذ فترة وجيزة بيننا جاء الاختيار بين الاتجاهين أصعب، خاصة إذا كانت هذه الشخصية مؤثرة ولها جماهيرية عريضة ولها صلة وطيدة بمواقف شائكة فى تاريخ شعبها، أو ربما على المستوى العالمى الأوسع والأكثر شمولا. وكلما كانت هذه الشخصية التى يتم تناولها دراميا لها ما يكفيها من أسرار محرجة نوعا ما على المستوى

الاحترافى والشخصى، زاد العبء أكثر وأكثر وزادت الحسابات من ردود الأفعال التى من الممكن أن يثيرها أى من الاتجاهين، خاصة إذا كان أنصار هذه الشخصية أو أعدائها أو ذويها أو أصدقائها أو أى ممن عاصروها مازالوا على قيد الحياة، ومستنداتهم وذكرياتهم وشهاداتهم وأسرارهم وصورهم الذهنية مازالت ساخنة على الساحة لم يمحوها الزمن، خاصة إذا كانوا هم أيضا طرفا أساسيا فيها.. خلاصة القول عن الاتجاه الثانى الذى يميل إلى تناول الشخصية الحقيقية كما ينبغى أن تكون، إن تعامل السيناريست والمخرج معها سيأتى من خلال رؤية تبتعد تماما عن أخطاء هذه الشخصية أيا كانت، وتكتفى تماما بإظهار الجانب المضىء منها فقط تجسيدا للنموذج المثالى الملائكى غير الموضوعى، الذى يتصوره الجمهور العريض بصفة عامة عن هذه الشخصية، ولا يقبل أن يكون لها أخطاء وسلبيات مثل بقية البشر؛ حتى لا ينهدم تمثاله الجميل الذى بناه فى خياله الخاص جدا. فهذه الشخصية بوصفها نجمه المفضل ومثله الأعلى لا يستطيع المتلقى أن يتقبل أى نقد يمسها يوجهه أحد إليها، مهما كانت درجة المصداقية والإقناع والوثائق الرسمية التاريخية والشهادات الشخصية، وهو ما شاهدناه مثلا فى العديد من الأعمال السينمائية العالمية والمصرية وفى مسلسل "أم كلثوم" الشهير إخراج أنعام محمد على كأقرب مثال لكافة المشاهدين والقرّاء. أما فى الفيلم الأمريكى "راى" فقد اختار مؤلفا القصة وكاتبا السيناريو تايلور هاكفورد وجيمس إل. وايت الجانب المختلف تماما بشجاعة كبيرة، وقررا تقديم دراما موسيقية غنائية تجسد خطوات السيرة الذاتية الحقيقية للمغنى والملحن الأمريكى الراحل راى تشارلز (جيمى فوكس)، الذى ولد فى الثالث والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٩٣٠ فى بلدة جورجيا الأمريكية الفقيرة. وبما أنهما قد حددا رؤيتهما هذه من البداية، عليهما الآن التفرغ إلى العديد من المشكلات التى تتعلق بالتركيبة الدرامية الأساسية لشخصية البطل راى تشارلز، وما أكثر جوانبها الأساسية المعقدة التى تعد جزءً لا يتجزأ من الهرم المكدس لمسيرة حياته الحقيقية التى حدثت بالفعل. نتوقف قليلا أمام أهم محطات الأحداث التى جرت فى حياة تشارلز من باب التوثيق وتأكيد الاهتمام ليس إلا، لكن هذا لا يعنى أن الفيلم سار مع هذه الشخصية بهذا الترتيب المنطقى التقليدى أبدا.. من المعروف أن راى تشارلز شارك منذ طفولته المبكرة جدا فى غناء الألحان الموسيقية، التى كانت تقدمها الكنيسة المجاورة لمنزله الفقير المتواضع جدا، وتعلم الطفل الأسمر الصغير العزف على آلة البيانو قبل أن يتم الخامسة من عمره، وفيما بعد أتقنها إتقانا بارعا لا ينافسه فيه أحد. لكن هذه البداية الموسيقية المبشرة الجميلة رغم الفقر الشديد سرعان ما انقلبت إلى العديد من المآسى القدرية فى سلسلة بدأت ولم تنته حتى النهاية! بدأت أول وأهم مأساة عندما شهد راى موت شقيقه الأصغر غرقا أمام عينيه فى سنوات عمره الأولى، ولم يمض سوى وقت قليل حتى كف بصر الطفل الصغير راى بسبب إصابته بمرض الجلاكوما منذ كان فى السادسة من عمره. من بعدها اعتمد راى بشكل كامل على حاسة السمع، ولم يلجأ إلى العصا مثلا أو الكلب المرافق ليرشده إلى طريقه، وقد أرسلته والدته (شارون وارن) ذات الشخصية القوية جدا التى تحمل من خبرة الحياة الفطرية كنزا عظيما إلى بلدة أوجستين، التى تقع على بعد مائة وستين ميلا من بلدته الصغيرة، حيث توجد مدرسة لتعليم المكفوفين الموسيقى بطريقة برايل، وهناك تعلم أصول موسيقى الجاز والسوينج والجوسبل والبلوز والروك أند رول. ثم جاءت الصدمة الأشد فى حياة

الفنان الصغير بوفاة والدته دون أن يراها، ليبدأ راى طريقه مـن جديـد وحيـدا تمامـا فى الحياة تحيطه الظلمة من الداخل ومن الخارج، لولا بصيص أمل من النور أو من الموسيقى والموهبة يملأ عليه حياتـه أو بمعنـى أدق المتبقـى مـن حياتـه.. مـن هنا حرص مخرج الفيلم على القيام بعمليتين متناقضتين ظاهريا فى البداية على المدى القصير، لكنهما مع ذلك يكملان بعضهما البعض على المدى البعيـد.. لعـب تايلور هاكفورد فى البداية لعبة فض الاشتباك بين أهـم الأحـداث الأساسـية فـى مرحلة الصبا للطفل الصغير، وفكك خيوطها قدر المستطاع ككروت منفصـلة علـى المنضدة، ليحدد أهم الملامح والخطوط فـى القاعـدة الأساسـية التـى أثـرت فـى حياة الفنان الصغير حاليا الكبير جدا فيما بعـد. ثـم عـاد بعـد ذلـك وقـام بتعقيـد مـا فككه بيديه بانتقاء أهم تفاصيل ومناطق صراع الحبكة الدرامية، ليكـوِّن مـن خلالـه طبقات أخرى مختلفة تماما ثانية وثالثة ورابعة، لكن فـى إطـار البنـاء الفنـى هـذه المـرة بعـدما تعـرّف علـى الحقـائق التاريخيـة الفعليـة وانتهـى الأمـر.. لكـن كيـف سـيمزج المخرج هذه الخلفيات الطفولية القويـة بالأحـداث القادمـة فـى مسـتقبل هذا الفنان الشاب طوال حياته التى امتدت طـويلا؟ هـل سيسـير بالسـفينة فـى الاتجاه التقليدى ويمشـى بترتيب الأحداث الأول ثم الثانى وهكذا، أم أنـه سـيختار كيانا مبتكرا ينتقل به إلى الحياة العامرة بدايـة مـن الخطـوات الأولـى، التـى شـق فيها الفنان عالمـه أو بـالتركيز علـى مرحلـة معينـة أو عـدة مراحـل مـن حيـاة راى الطويلة العامرة؟ برغم صعوبة هذا التساؤل بسـبب كثرة وضـخامة الأحـداث الفنيـة والإنجازات الموسـيقية فى حياة راى تشـارلز، فإن الأمر سـيصبح أكثـر تعقيـدا أمـام المخرج والسـيناريسـت عنـدما نعـرف أن الهـرم المكـدس فـى مآسـى حيـاة هـذا الفنان قد ازدادت ازدحاما بشـكل مكثف، بعدما تعقدت تركيبته الشخصية وأصـبحت ترتكن إلى زوايا نفسـية حادة جدا، قاربت به أكثر مـن مـرة علـى حافـة الانتحـار أو الجنون أو الدمار التام.. بالإضافة إلى ما سـبق وذكرناه عـن وفـاة الشـقيق الأصـغر ثم كف البصر ثم فقدان الأم القوية والسـند الوحيد فى هذه الحياة، تدرج بنا الحـال بعد ذلك ونحن نشـاهد راى تشـارلز يعانى مـن عـدم الاتسـاق فـى طريقـة سـيره بشـكل واضح، لتضيف إلى نظارته السـوداء الدائمة ظلاما على ظلام. كما أنه وجـد صعوبة شـديدة فى شق طريقه الفنى بسـبب سـوء اسـتغلال كل من حوله لبصـره الكفيف حتى ممن يحملون البشـرة السـمراء مثلـه أيضـا، بالإضـافة إلـى كـم مـن الاضـطهاد المتواصـل منـذ بداياتـه حتـى وصـوله إلـى عـز مجـده بسـبب بشـرته السـمراء، التى جلبت عليـه كـل مظـاهر تعصـب التفرقـة العنصـرية والحرمـان مـن الحقوق المدنية، بوصفه ممن ينتمون إلى الأصول الأفريقية – الأمريكية. لم يكتـف راى تشـارلز بمعاداة القدر له ليصبح هو الآخر عدو نفسـه بنفسـه، عندما وجه إلـى بدنـه وروحـه سلسـلة متواصـلة مـن آليـات العـذاب المهـين بإصـراره علـى إدمـان المخدرات مع سـبق الإصرار والترصد، وذلـك بسـبب شـعوره القاتـل بالـذنب لرؤيـة شـقيقه الأصغر يغرق أمام عينيه دون أن يتدخل لإنقاذه، مع أنه كان يبصر فى ذلك الوقت ويسـتطيع إنقاذه بكل سـهولة.. لكن الصبى الصغير الذى تسمّر مذهولا أمام الحدث الكبير جدا على عقليته فى ذلك الوقت، ربما لخوفه أو ربما لعدم إدراكـه أو ربما لأنه لم يكن يتصور غدر الزمن بهذا الطفل البرىء دون ذنب جنى، ضاعف مـن عقاب نفسـه لنفسـه بإغراق ذاته بدون وعى فى سلسـلة خانقـة أو بمعنـى أدق مصيدة محكمة من الهلاوس السمعية والتهويمات البصرية المتوالية، التى تجعلـه فجأة يشعر أن يديه أو قدميه ابتلت فى حجرته رغم أنه لا يوجد أى مصـدر للميـاه على الإطلاق، لنكتشـف على المدى القصير والبعيـد أيضـا أن هـذه الميـاه تهطـل

عليه من بنات أفكاره ومن المنطقة المظلمة فى اللاوعى، لتجسم أمامه دائما صورة المياه أو هذا العدو المجهول المخيف الذى اختطف منه شقيقه أو دعمه وسنده، الذى يدرك فى كل محنة يقابلها أنه كان فى أشد الحاجة إليه بالفعل.سواء كان ظلام البصر أم ظلام البصيرة،لابد من وجود بصيص أمل واحد يطمئن إليه. واستمر راى تشارلز يضيف إلى نفسه عذابات أخرى يحكم بها الطوق حول رقبته أكثر وأكثر لعله يريحه من هذه الحياة وينتهى الأمر، وإذا به يتحول إلى زير نساء لا يكل ولا يمل فى بدايات حياته التى ازدادت تعقيدا، خاصة بعد زواجه من حبيبته السمراء الجميلة القوية الصبورة جدا والذكية تماما (كيرى واشنطون) والتى تحملت الكثير، خاصة بعدما وصلت أمجاد راى تشارلز إلى القمم المختلفة حتى بلغ أعلاها وأفضلها على الإطلاق..

لم يكتف القدر بتسليط سيف مطاردة الماضى البغيض على حاضر ومستقبل الفنان فقط، لكنه طارده أيضا بمعاناة فنية كبيرة عندما أوضح لنا المخرج أن تشارلز لم يكن يجد نفسه أبدا فى الألحان الدينية، حيث كانت تحجر على موهبته وتصادر إبداعه، كما كان يعانى من الوحدة القاتمة رغم تعدد النساء على كل شكل ولون من حوله. من هذا المنطلق ربط الفيلم بذكاء واضح بين مقابلة راى تشارلز لحبيبته الوحيدة التى ستصبح زوجته الوفية الوحيدة فيما بعد، وذكرى لقائهما الأول وإحساسه معها ومع نفسه ربما لأول مرة بالراحة التى افتقدها منذ وفاة والدته، وبين استكشاف ذاته على حقيقتها لأول مرة على المستوى الموسيقى ليخرج ما يحس به، ويعبر عما يجيش بعقله وروحه وموهبته الصادقة دون تقليد للآخرين. وإذا به يعزف ويغنى فى بيت حبيبته لأول مرة أغنية تعبر عن الثورة على الأغانى الدينية والمفاهيم الجامدة، ومنها انطلق راى تشارلز إلى عالم مختلف تماما من الموسيقى والغناء والألحان والشهرة، بعدما خطا أول خطوة خارج سجنه الذاتى وشرنقته الخانقة التى نسجها حول نفسه بيديه، وهو ما ساهم فى واقع الأمر فى صنع هذه الأسطورة العبقرية التى لا تتكرر كثيرا..

لعل أهم ما يميز هذا الفيلم هو كيفية مزج البناء الموسيقى بالبناء الدرامى، وهو نفس السبب الذى حقق بسببه الفيلم الأمريكى الموسيقى الغنائى الشهير "شيكاغو/Chicago" نجاحه الساحق، مع اختلاف المظاهر والملامح وطبيعة توجه البناء ذاته وأبعاد الصراع الدرامى بالطبع. فقد سبق وأكدنا من البداية على استقرار المخرج مع زميله المشارك فى كتابة السيناريو على تناول السيرة الذاتية لراى تشارلز على حقيقتها كما حدثت، مهما كانت قسوة هذه الحقيقة وليس كما ينبغى أن تكون بمثالية مفتعلة لا محل لها من الإعراب. هذه القسوة المقصودة فى الحقائق المعلنة هى التى اختارها المخرج، لتكون أهم علامات الحبكة الدرامية الرئيسية لتكوين جسد هذا العمل الفنى الطويل، بحيث مزج بين الماضى والحاضر باستمرار بهدف التأثير الدرامى المتوالى. اختار تايلور هاكفورد الكشف عن حقائق الماضى القريب والبعيد بالتدريج والتداخل المحسوب تماما بين خيوط الزمنين بالأمس وأول أمس القريب والبعيد واللحظة الآنية، وبين الإعلان عن موسيقى وأغانى راى تشارلز طبقا للتتابع الزمنى المتدرج طوال الوقت. ابتعد هاكفورد عن فكرة الغناء التقليدى عندما يقف المطرب مثلا ليغنى أو ليقوم بالعزف قبل الموقف الدرامى كتمهيد له أو بعده كنتيجة له، لكنه قام بتوظيف الغناء والموسيقى على عدة مستويات لتلعب دور البطولة المطلقة فى هذا الفيلم، وتصبح جزءً لا ينفصل مطلقا عن الدراما المقدمة التى

تخص أولا وأخيرا السيرة الذاتية لواحد من أشهر الموسيقيين فى العالم المعاصر. على سبيل المثال نجد المخرج يدخل موسيقى أو أغانى راى كمشهد صريح تماما على مستوى المنظور الأول وهو يؤدى الأغنية فى الملهى الليلى، لكن فجأة نجده ينتقل إلى الماضى أو أى لحظة منفصلة أخرى من الأحداث زمنيا ومكانيا ونفسيا، مع الاحتفاظ فى نفس الوقت بانسياب نفس الموسيقى أو الأغنية فى الخلفية القريبة أو البعيدة، حسب رؤيته لمدى قوة تغلب اللحظة الأولى على الثانية أو العكس، وذلك بهدف استمرارية وجود تشارلز راى كعامل مشترك بين العالمين ليضع قدما هنا وقدما هناك. كما وظف المخرج هذه الوصلات الفنية تأكيدا على لعب الموسيقى دور البطولة المطلقة التى لن تفارقنا أبدا مهما حدث، وأيضا للتعمق وراء اللحظة الظاهرة؛ لأن هذا التذكر فى حقيقة الأمر أو الانتقال إلى مكان وزمان آخرين لا يحدث إلا على مسرح الخيال الإبداعى والذاكرة المحيرة لراى تشارلز. لكن بدلا من إقامة مسرح درامى حوارى منطوق بحت، أتيح لنا التعرف على أسراره على شكل شذرات متفرقة غير مرتبة، قام المخرج بتحويله إلى خشبة مسرح موسيقية معبرة، وذلك بسبب الترابط الشرطى المتوازى أو العكسى أو الدلالى الموحى بصفة عامة بين ما يفكر فيه راى تشارلز أثناء غنائه وعزفه كلمات وألحان ومعان بعينها فى الزمن الحاضر. بهذا التوظيف السمعى البصرى الدرامى وغيره أيضا لإبداع الفنان، استمرت موسيقى وأغنيات راى معنا طوال الوقت مثل من يربط قدميه فى اسطوانة بديعة إلى أبد الآبدين.هكذا ندرك أن الفيلم يقوم على بناء قوى وسليم؛ لأنه حدد هدفه من البداية، وحدد أيضا كيفية التعامل معه بوضوح وجرأة.. كما اختار المخرج مع فريق عمله المكون من مدير التصوير باول إديلمان والمؤلف الموسيقى كريج أرمسترونج صاحب موسيقى الفيلم الموسيقى الشهير "الطاحونة الحمراء/Moulin Rouge" والمونتيرين باول هيرش وتوماس جى. نوردبرج مع مصممة الملابس شارين ديفيز لحظات شديدة الصعوبة فى حياة الفنان وما أكثرها، ورسموها وبعثوها على الشاشة مصحوبة بكم من التفاصيل القليلة المعبرة المرتبطة بوجهة نظر راى أولا وأخيرا وموقفه من الحياة. وتعاملوا مع لحظات غضبه الداخلى أو أحزانه أو هياجه قبل لحظة تعاطيه المخدرات، أو إقامة علاقة مع امرأة جديدة أيا كانت مثلا، بأسلوب يختلف تماما عن لحظات توهجه الفنى وتجليات إلهامه قبل وبعد وأثناء هذه الأحداث، حتى انسجموا جميعا فى عزف مقطوعة فنية تقوم على هارمونى قوى، لا هدف له إلا إظهار مدى حبهم لشخصية راى تشارلز ومدى تعاطفهم معها وتقديرهم لظروفها القهرية. بالتالى تبادلت كل الدوافع والمبررات السابقة دورها طوال الوقت مع الأهداف أو النتاج الموسيقى الغنائى كالطاحونة الدائرة التى لا تهدأ، لتجسد الحركة العنيفة التى اجتاحت حياة هذا الفنان منذ سنواته الأولى، مع عدم الفصل أبدا بين حياته الشخصية والفنية اللتين تجتمعان بمنتهى القوة والترابط فى سلة واحدة، لكنها متسعة ومنغلقة أيضا كخيوط العنكبوت.. كما لعب المخرج مع مدير التصوير على تكوينات الإضاءة كما يحلو لهما، فى ظل طبيعة شخصية راى فاقدة البصر التى لا تستقبل الضوء بطبيعة الحال وقدما مجموعة جميلة من لوحات التناقض بين النور والظلام، وهى المستمدة أيضا من طبيعة العصر الماضى فى النصف الأول من القرن الماضى وطغيان هذين اللونين بشكل كبير قبل ثورة الألوان المزدهرة، وهو ما يتناسب من جهة ثالثة مع طبيعة البشرة السمراء للكثير من الشخصيات فى هذا الفيلم وعلى رأسهم تشارلز راى. بالطبع تزداد لحظات الظلمة وحالات التعتيم أكثر كلما طفت معاناة البطل

على السطح، لتلعب دور المعادل البصرى التشكيلى لما دور بداخله سواء فى ظل وجود موسيقاه وأغانيه، أو فى ظل غيابها القليل جدا فى هذا الفيلم الكبير..

من الواضح أن الممثل الأسمر جيمى فوكس تطور أداؤه كثيرا فى هذا الفيلم، وقد عرف المخرج كيف يستنفر قدراته أكثر مما رأينا مثلا فى فيلم "الرهن/Collateral" بالاشتراك مع النجم توم كروز، والذى قدمنا له قراءة تحليلية على نفس هذه الصفحات. لكن يبدو أن خامة الدور هنا المختلفة تماما وفى ظل وجود هذا المخرج المخضرم، ساعدا على تفجير طاقات جديدة تماما من الممثل الموهوب جيمى فوكس، ربما كان ستظل حبيسة لسنوات فى انتظار دور عظيم مثل هذا الدور. لا ننسى أن جيمى فوكس دخل من خلال تشارلز راى فى تحد كبير جدا شديد الصعوبة على أى ممثل، وهو قبول تجسيد هذه الشخصية الصعبة بالفعل مضحيا بواحدة من أهم أدواته التعبيرية فى الأداء، ونقصد بها عينيه التى تختبىء وراء نظارة سوداء سميكة طوال الوقت، باستثناء لحظات نادرة جدا فى هذا الفيلم الطويل الممتلىء بالكثير من مراحل المتعة الفنية. ودخل جيمى فوكس فى اختبار جاد للتعبير بصوته وجسده شبه الصامت ظاهريا وأحاسيسه عن لحظات شديدة التقلب، قلّبت الشخصية على كل جوانب عذاب جهنم، رغم أنه كان يبدى أحيانا عكس ما يشعر وتختزن من باب ادعاء التماسك المزيف، وأحيانا أخرى كان يتخلى عن كافة درجات الأقنعة المختلفة، وإذا به ضائع مفقود لا يعرف أبدا ماذا يريد أصلا وممن. لكن هذه الشخصية على أى حال لم تتخل أبدا عن غنائها وحبها للموسيقى وعشقها المخيف للفن الجميل، متنفسها ونيسها الوحيد فى هذه الحياة الصعبة المظلمة.

الآن نستطيع إدراك مغزى وقيمة كلمات راى تشارلز وهو يقول بصدق: "لقد وُلدت والموسيقى بداخلى.. هذا هو كل ما أعرفه.."(٤٥٧)

أحمد زكى

عاش عبقريا.. ورحل عبقريا

لا خلاف على قدر موهبة الفنان الراحل أحمد زكى، وربما ساهمت ظروف مرضه الأخيرة فى تزايد حب الناس له والإحساس بقيمة وجوده ومدى خسارة فقدانه. حتى موته كان مشهدا عبقريا فنيا إنسانيا مرسوما بدقة، لكنها هذه المرة دقة سيناريو القدر الذى أراد لهذا الفنان الموهوب ألا يرحل فى صمت أو يرحل رحيل مفاجىء. لقد صنع من هذه الخطوة فيلما روائيا قصيرا يتابعه كل الجمهور مشهدا مشهدا ولقطة لقطة على المستوى المحلى والعالمى، بمعرفة الإخراج الجماعى لكل من كان يتولى الأمر فى لحظة من اللحظات. هذا الفيلم الروائى الباكى القصير صنع للفنان تخليدا سيظل يصاحبه كثيرا، ولن تمر أى مناسبة فنية لتذكره بدون التقاط طرف هذه الحكاية الميلودرامية الزاعقة وسردها من جديد مرارا وتكرارا، وهو يكاد يكون سيناريو شبه متكرر لقطرة من مجد التعاطف الإنسانى الذى لقيه المطرب الراحل عبد الحليم حافظ فى قلوب الجماهير. إنها حالة من المتابعة والترقب والتعاطف ثم التوحد، جعلت الفنان أحمد زكى بطلا متفردا عند الجمهور حتى الذى لا يتابع كل أفلامه بدقة، لكنه ثمار

طبيعى لمحصلة الأعمال والشخصيات التى قدمها الفنان، وتأكد الجمهور من خلالها أن هذا الممثل منهم وإليهم.. هم يفهمونه لأنه يفهمهم، يحترمونه لأنه يحترمهم، يراقبونه لأنه يراقبهم، يحسونه لأنه يحسهم، يسمعون صوته لأنه لسانهم، يشاهدونه لأنه عيونهم،يمدون فى عمر أعماله؛ لأنه يمد فى عمر أحلامهم..

بما أن النقاد كشريحة متخصصة من الجمهور يقدرون قيمة موهبة أحمد زكى جيدا، كانوا يهاجمون بعض أفلامه بضراوة التى تتعمد نثر التراب على هذه القيمة فى أدوار وأعمال لا تليق به. الممثل العظيم يشع نورا دائما فى الأعمال العظيمة، والموهبة نعمة من عند الله سبحانه وتعالى يجب الحفاظ عليها واستثمارها كرأس مال شعبى جمعى يدر كل الفوائد على عامة الشعب الذين وضعوا ثقتهم به. والعكس كان صحيحا تماما عندما كان أحمد زكى يقدم عملا كبيرا خاصة كل مجموعة أفلامه مع المخرجين عاطف الطيب ومحمد خان. فى هذا الوقت أى فى الثمانينيات وبعدها بقليل كان أحمد زكى قد وصل ليس فقط إلى النضج الفنى بل النضج الفكرى أيضا، ومن حسن حظه أن يقابل اثنين من المخرجين الذين يشتركون معه فى امتلاك الرؤية ووجهة النظر والغرق فى هموم الشعب المصرى الحقيقى، وليس أنماطا ولا شخصيات يخترعونها من الهواء أياً كانت كوميدية أو تراجيدية أو غيرها من هذه التصنيفات. من هذا المنطلق المختصر جدا عاشت وستعيش الكثير من أعمال أحمد زكى، بفضل الخطاب الفكرى المصرى الصميم العميق الذى تحمله الواعى تماما بأحوال شعبه وناسه وأهله وجيرانه ونفسه أيضا. هذه الموهبة الخاصة جدا عندما ينفتح لها الطريق لتغبر عن نفسها وتمتع صاحبها وتمتع كل من حولها، تتحول إلى المستوى الراقى جدا الذى لا يصل إليه الكثيرون، وتتربع على قمة العبقرية الفنية الإنسانية الحقيقية. فى الماضى كان عباقرة الفن المصرى ما أكثرهم على مر الأجيال، وكلما تساقطت ورقة من شجرة الفن المصرى الجميل يصبر الجمهور صبرا جميلا؛ لأنه يدرك بل ومتأكد ومطمئن أن الشجرة المثمرة تتزين بأوراق خضراء صحية موهوبة لا حصر لها ولا عدد. أما الآن وقد اختلف حال الأوراق وحال الشجرة ذاتها وحال البستانى شخصيا، كان من الطبيعى أن يستشعر الجميع مدى خسارة سقوط ورقة عبقرية فى شجرة قليلة الإخصاب أصلا. لكن الفنان أحمد زكى لم يكتف أنه عاش حياة فنية أغلبها يرتكن ببساطة فى خانة العبقرية مهما كان مستوى الأفلام ومهما كانت تركيبة الشخصية، لكنه رحل بعبقرية أيضا تاركا وراءه ذكريات ومشاهد تصلح وحدها لتكون فيلما سينمائيا مهما.. (٤٥٨)

"الرهينة/Hostage"

مغامرة إنسانية مزدوجة لإنقاذ العالم من هؤلاء

إنقاذ حياة الآخرين مقابل إنقاذ حياة أسرتك.. اختيار غريب وامتحان صعب لم يرتب له أحد، لكنها خدعة الأقدار القاسية التى أحيانا ما تمرح مع بعض البشر بمواقف ثقيلة الظل أكثر من اللازم..

واحد من هذه المواقف السخيفة وهذا هو أقصى وصف مهذب نستطيع اللجوء إليه،هو الذى تعرض له بطل الفيلم الأمريكى "الرهينة/Hostage" ٢٠٠٥ إخراج فلورنت إميليو سيرى. العبرة الآن هو كيف سيجد بطل الفيلم حلا لهذه المعادلة المغرضة ولماذا وماذا ستكون النتيجة؟؟! يستغرق زمن عرض هذا الفيلم الطويل نوعا ما مائة وثلاث عشرة دقيقة، وقد شاهده الجمهور لأول مرة فى الحادى عشر من شهر مارس الماضى فى دور العرض الأمريكية، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين ونصف، أى أنه ينعم بالأمان الدافىء إلى حد ما، لكنه يتأرجح فى منطقة البين بين بين هنا وهناك كما سنرى..

عندما نفتش عن الأفلام التى تحمل نفس الاسم "الرهينة" على مدى تاريخ السينما العالمية، سنجد أن هناك أربعة أفلام يحملون نفس الاسم تماما، مع فارق إضافة وحذف أداة التعريف باللغة الإنجليزية لاسم الفيلم هنا وهناك.. الفيلم الأول أمريكى أبيض وأسود إنتاج عام ١٩١٧ من إخراج روبرت تى. ثورنبى، الفيلم الثانى أمريكى بريطانى مشترك إنتاج عام ١٩٥٦ من إخراج هارولد هاث، والثالث فيلم أمريكى إنتاج عام ١٩٦٧ من إخراج راسل دوتن. أما الرابع فهو فيلم تليفزيونى بخلاف الأفلام السينمائية السابقة، وظهر كإنتاج مشترك بين جنوب أفريقيا والولايات المتحدة الأمريكية من إخراج المخرجين بيتر ليفن وهانرو مور. لا يهمنا التبحر أكثر من ذلك مع أى من هذه الأفلام الأربعة بأى حال من الأحوال؛ لأنهم جميعا يشتركون فى الابتعاد تماما عن طبيعة الصراع الدرامى فى فيلمنا الحديث، وإن كان الخط العام المشترك بينهم جميعا هو ارتكازهم على جريمة خطف واحتجاز رهائن طبقا للدلالة المباشرة لاسم الفيلم. هذا يعنى بالتبعية أن فيلمنا الحديث إنتاج عام ٢٠٠٥ ينتمى إلى نوعية الآكشن والإثارة والتوتر والجريمة، كما يهمنا الإشارة هنا أن هذا هو الفيلم الأول الناطق باللغة الإنجليزية للمخرج الفرنسى فلورنت إميليو سيرى. وقد قدم إميليو من قبل الفيلمين الفرنسيين الناجحين "العُش" ٢٠٠٢ كسيناريست ومخرج، وحقق هذا الفيلم تقديرا بارزا تماما فى متوسط آراء النقاد العالمية الذين منحوه أربع نجوم كاملة، وقفز به المخرج قفزة فنية أعلى من التى حققها فيلمه الأول "دقيقة الصمت" ١٩٩٨. السؤال الآن: ماذا فى جعبة المخرج الفرنسى ليقدم أوراق اعتماده للمتفرج الأمريكى بصفة خاصة، طبقا للغة الناطق بها الفيلم وطبقا لجهة الإنتاج أيضا، مع مراعاة الفوارق الكبيرة بين طبيعة ولغة ومنظومة السينما الأمريكية والسينما الفرنسية، وسنرى من منهما سيرفع رايته أمام الآخر بنجاح حتى لو كان عن طريق الدمج السلمى المسموح به فى الخطوة الأولى..

هذا هو العمل الأدبى الأول للمؤلف روبرت كريس الذى يتحول إلى عمل سينمائى، وقد سبق له تحويل ثلاثة من أعماله لتقديمهم على شاشة التليفزيون، لكن كان ذلك منذ سنوات بعيدة فى سبعينيات القرن الماضى. عندما قام السيناريست دوج ريتشاردسون بتقديم المعالجة السينمائية للمؤلف الأدبى، لم يفعل أكثر من أنه سار على نهجين يمزجان بين طبيعة أفلام الجريمة والمطاردات التى يتحدد نوعها ووسائلها بناء على نوع الجريمة ذاتها، وبين مجموعة من الخطوط الإنسانية التى تمنح قيمة أكبر للصراع الدرامى المطروح وتجتذب تعاطف وتفاعل المتلقى أكثر، كما أنها تحاول أيضا الارتقاء أو الهروب

بالفيلم مـن تقليديـة أفـلام الآكشــن الأمريكيـة بالتحديـد التـى يحفـظ المتفرجـون تكنيكها وبنائها وبداياتها ونهاياتها عن ظهر قلب مهما حاولت الاختلاف، طالمـا أنـه مقيدة فى الإطار التقليدى العام. بدأت منظومة الفيلم بـالتركيز أولا علـى الجانـب الإنسـانى الذى سـيحتوى بداخله عنصر الجريمة وليس العكـس، مـن خـلال بعـض المقتطفات من المشاهد غير المكتملة تقدم لنا تعريفـا بـأهم الجوانـب الرئيسـية فى التركيبة الدرامية للشرطى جيف تالى (بروس ويلز).. هذا الرجل الذى تسبقه سمعته المهنية الطيبة مكتسـبا خبرتـه الطويلـة مـن عملـه كمفـاوض شـهير مـع بوليس لوس أنجلوس، سـار بكفاءة فـى بـادىء الأمـر لتحقيـق مهمـة إنقـاذ طفـل صغير، لكن قصة البطولـة هـذه المـرة انتهـت نهايـة تراجيديـة تمامـا علـى عكـس غالبية نهايات الأفلام الأمريكية التى تسعد الجمهـور وتطمئنـه.. لسـبب مـا وصـل المفاوض متأخرا بعض الشـىء وارتبكـت حسـاباته هـذه المـرة، ممـا تسـبب فـى مقتل الطفل ليجلس بجانبه رجل البوليس جيف تـالى يبكـى صـامتا صـارخا يؤنـب نفسـه، وكأنـه مسـئول عـن تـوفر المجـرمين علـى سـطح الكـرة الأرضـية.. مـرت الشـهور والليالى وأصبح جيف يعـيش أيامـه حزينـا يعتصـره الألـم مـن داخلـه رغـم الابتسـامة المزيفة على وجهه، لإحساسـه بالذنب القاتل أنه المسـئول عـن خطـأ العملية السـابقة ومقتل الطفل الصغير.. برغم أنه انتقـل ليعمـل شـرطيا فـى أحـد الأحياء الهادئة تماما، فإن هذا الهدوء لم يسـتطع مداواة ولا حتـى ملاطفـة جرحـه القديم الذى مازال ينزف بغزارة مؤلمة حتى أنه لم يصـبح متأقلمـا فـى حياتـه مـع أسـرته الصـغيرة.يبدو أن الخـلاف يـزداد بينـه وبـين زوجتـه فقـط مـن أجـل الأحـزان المكبوتة، مما انعكـس علـى الحالـة النفسـية السـيئة لابنهمـا الغاضـب المتمـرد الصغير الذى لم يعد يشعر بالأمـان. مـع كـل ذلـك يبـدو أن بقايـا الحـب بـين الـزوج الحزين والزوجة الحزينة عليه مازالت حية فى الأفق؛ فكل منهما مازال يتمنى من كل قلبه ألا يفترق عن الآخـر. لكـن يظـل هـذا التمنـى مخنوقـا فـى حيـز الصـمت السـلبى الذى ينحدر إلى الهوة السـفلية بسرعة كبيـرة وخطيـرة أيضـا، لهـذا كـان الاثنان يحتاجان لما يشبه القنبلة الصوتية التى تفجـر جبـل الـثلج العـالى بينهمـا، وتوقظهما من غفوتهما غض النظر عمن منهما الظالم ومن المظلوم..

قبل الاسـترسـال فى تحليـل أحـداث الفـيلم ومكوناتـه ومـنهج المخـرج البصـرى نتوقف قليلا أمام هذه اللقطات المجمعة المبتورة التى قدمها الفـيلم فـى البدايـة حتى مقتل الطفل الصغير، لنستخلص منهـا عـدة وظـائف وأهـداف تحققـت علـى المدى القريـب والبعيـد حتـى نهايـة الفـيلم.. أولا - تحديـد مفهـوم وجـنس الـدراما المقدمة، والتى تضعنا مباشـرة فى قلب عالم واحدة من أشـهر الثنائيات فى عالم الفن وهى "الجريمة/ القصاص" أو لنقل ما شئنا من تنويعـات عليهـا مثـل "القهـر/ العدالة" أو ثنائية اللعبة الشـهيرة "العسـكر/الحرامية".. إذا انتقلنا من العنوان العـام إلى التفاصيل لنتعرف على طبيعة الجريمة هذه المرة، فأولى بنـا أيضـا أن نتعـرف علـى طبيعـة التركيبـة الدراميـة لشخصـيتى البطـل وغـريم البطـل.. حتـى هـذه اللحظة طبقا لأحداث الفـيلم التـى توقفنـا أمامهـا عـن عمـد، لـم يحـن بعـد وقـت التعرف على عالم الجريمة القادمة ومنفذيها. من هنا نتفرغ مؤقتـا للتعمـق داخـل شخصية هذا البطل جيف تالى حتى نستقبل أسلوبه فى مواجهة الخطر القـادم؛ لأن مهنته كشرطى بـالمنطق تجلـب عليـه كـل أنـواع المخـاطر التـى يتخيلهـا ولا يتخيلها طوال الوقت كما سيحدث بالفعل. لكن البطل هنا ليس أى فـرد مـن أفـراد

البوليس حتى البارعين منهم، لكنه فى الحقيقة بطل من نـوع خـاص جـدا يمتلـك مقومات متفردة جعلته يمـتهن مهنـة "المفـاوض"، التـى تحتـاج إلـى لياقـة بدنيـة ذهنية وروحيـة وعقـل مرتـب وملكـة سـرعة رد الفعـل، وقـدرة عاليـة علـى قـراءة الشخصيات وتحليلها وتحديد الخطط الكبيرة ربمـا فـى ثـوان معـدودة، والأهـم مـن ذلك القدرة على اتخـاذ القـرار الـذى سيفصـل فـى حيـاة الكثيـرين فـى جـزءً مـن الثانية.. لكن بعد مشاهدتنا هذه الفواصـل المبتـورة مـن هـذا الصـراع الأول الـذى لقى فيها البطل هزيمة مريرة، ولسبب ما لم يرد لنا مخرج الفيلم متابعة تفاصـيله واكتفى بالمحصـلة النهائيـة التـى أيقنـا منهـا أننـا أمـام شـرطى إنسـان بالدرجـة الأولى.. الحزن لعدم إنجاز مهمته ممكـن أن يكـون لـه أسـباب كثيـرة، منهـا علـى سبيل المثال رفضه التام تقبل أى هزيمة من أى فرد مهمـا كـان علـى المسـتوى الذاتى البحت أيا كان الضحية. أمـا فـى حالتنـا هـذه فمـن الواضـح أن هـذا الرجـل الكبير جيف تالى يضعف كثيرا أمام الأطفال بصفة خاصة، وهو ما سيحيلنا مباشـرة إلى صعوبة مهمته القادمة فـى إنقـاذ عـائلتين أو ربمـا واحـدة مـن بينهـا عائلتـه، والاثنان يضمان أطفالا صغارا ممـا سـيزيد الأمـور تعقيـدا. ومثلمـا قـدم لنـا المخـرج الفرنسـى فلورنت إميليو سيرى مشـاهده الأولـى وسـط أجـواء الغمـوض المحـيط والإضاءة الشـاحبة الكئيبة وحركات الكـاميرا الحـذرة جـدا وإيقـاع المـوت المتجمـد، سـار تقريبا على نفس هذا النهج بقية الفيلم مـع طـاقم عملـه المكـون مـن مـدير التصـوير جيوفـانى فيـورى كـولتلاكى والمؤلـف الموسـيقى ألكسـندر دسـبلات والمونتيرين ريتشـارد بيارد وأوليفر جاجـان. المعنـى التقليـدى للمطـاردات يترجمـه البعض ترجمة مباشرة ويستخلص منـه صـور ذهنيـة لمطـاردات السـيارات مـثلا أو حتى الجرى فى الشـوارع هربـا، وهـو مـا يعنـى الانحصـار فـى الحركـة الجسـدية الفيزيقية بأى حال من الأحوال. لكن المطاردة هنا التى سـننتقل إليهـا فـى فـيلم "الرهينـة" مـن نـوع آخـر، يعتمـد علـى لحظـات الصـمت الطويلـة وبعـض الحركـات القليلة فى التنقل من غرفة إلى غرفة مثلا، وهـو مـا أدى إلـى تزايـد بـطء الإيقـاع نوعا ما بالنسـبة لأفـلام الآكشـن المعتـادة، خاصـة مـع ازديـاد شـحنة الانفعـالات النفسية التى اعتمد عليها المخرج والسيناريسـت كمـا ذكرنـا. إذا كـان المفـاوض البارع يتفاوض دائما ليحصل للآخرين على حريـاتهم، فمـن هـذا الـذى سـيتفاوض من أجله فى سبيل إطلاق سراح نفسه من سجن إحباطاته القاتلة. لاننسـى أن الطـرف الآخـر الـذى سـيتفاوض معـه المتطـوع هـذه المـرة متمـرس للغايـة، وهـو الشـرطى جيـف تـالى نفسـه المتمـرس جـدا فـى هـذه المهنـة ممـا زاد صـعوبة المهمة على زوجته كثيرا. لكن يبدو أن القدر الذى وضـع الشـرطى الإنسـان فـى اختبار صعب فى المرة الأولى التى رأينـا نتيجتهـا فقـط سـيجرى لـه اختبـارا آخـر، لكن من نوع أصعب وسيفتح عليه النـار مـن كـل جهـة وهـو أعـزل، إلا مـن رأسـه الذكية المفكرة وعواطفه الجياشة وخبرته الكبيرة، ليجد نفسه يحـارب وحـده فـى جميع الجهات مرة واحدة.. كل مفـاوض يحـارب مـن أجـل اسـترداد حريـة الآخـرين التى اختطفت بالإكراه، لكن ماذا سيحدث إذا اختطفت حريته هو شخصـيا ليصـبح الفاعل والمفعول وتزداد المفارقة الدرامية تعقيدا وقسوة؟!!

نتيجة هذا الحادث الأليم انتقل جيف تالى مع أسرته المكونة من زوجتـه جـين تالى (سرينا سكوت توماس) وابنه الصغير ويل (روبرت نيبـر) إلـى مقاطعـة هادئـة جدا، كنوع من الهروب إلى منطقة مستبعد فيها حدوث جريمة، أو إذا شئنا الدقـة

مستبعد فيها حدوث جريمة كبرى من النوع الذى يتطلب تدخل مفاوض بارع بحجم وخبرة وذكاء جيف تالى. لكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن عندما يقع المحظور، وننتقل داخل منزل المحاسب الثرى والتر سميث (كيفن بولاك) صاحب المنزل الثرى المستفز، الذى يعيش مع ابنه الطفل الصغير الذكى تومى سميث (جيمى بينيت) وابنته المراهقة الجميلة والعنيدة أيضا جنيفر سميث (ميشيل ألمان). يتكون فريق الآخر الذى سيصل بالمفاوض جيف تالى إلى حدود الفصل بين الحياة والموت مرة أخرى منالأشقياء الثلاثة مارس (بن فوستر) على اسم إله الحرب الشرس المعروف، ومعه الشقيقان الأقل شراسة دينيس (جوناثان تاكر) وكيفن (مارشال ألمان) الذين اتفقوا على سرقة سيارة المحاسب الثرى الجميلة الفارهة للاستمتاع بها، فى تجسيد واضح لشوق الطبقة الدنيا المحطمة الخالية من الأمل فى الحاضر والمستقبل لتذوق طعم ما يسمونه برفاهية الطبقية العليا.. لكن الموقف يتطور سريعا جدا ويتعقد أربع مرات متتالية كل واحدة منهن أسوأ من الأخرى.. أولا - توغل الأشقياء أكثر من اللازم داخل المنزل مع أنهم ظاهرون بوضوح على شاشات المراقبة المتعددة فى هذا المنزل المجهز جيدا لكل حالات الطوارىء، لكن لسوء الحظ أن الأب كان منشغلا للغاية فى منع ابنته المراهقة الصغيرة من ارتداء الملابس المثيرة لخوفه عليها، وهى ترفض بعناد شديد وتكبر أنثى فى بدايات دخولها عالم السيدات الكبار. ثانيا - عندما استغرقت مناظر الثراء اثنين من المحرومين الفقراء واجتذبتهم الديكورات والاستعدادات والألوان والزخرف واللوحات والأثاث والمعلقات وغيرها من التحف والأجهزة، تغيرت الخطة تلقائيا وأخذا يجوبان المساحات الواسعة داخل هذا المنزل، الذى لم يجدا له مثيلا من قبل إلا فى أفلام السينما فقط. وإذا بالشقيان المراهقان يتسرعان ويتخذان أعضاء الأسرة الثلاثة رهائن، وعندما دخل زميلهما الثالث فوجىء بنفسه متورطا بالتبعية فى هذه الجريمة الصعبة. ثالثا - عندما تهور أحدهم دون داع وسارع بقتل شرطية سمراء دون أن يستخدم عقله على الإطلاق؛ لأنه لا يعرف كيف يستخدمه أصلا ليحطم البقية الباقية من أمل الأشقياء الثلاثة فى النجاة وفى تصغير حجم جرائمهم المتوالية. وأصبحنا فى النهاية أمام جريمة قتل مع سبق الإصرار والترصد، والنتيجة توافد قوات الشرطة القريبة والبعيدة، لتنهمر على هذا المكان الهادىء بالسيارات والميكروفونات والضباط والجنود والقواد والخرائط والطائرات وكل ما لم يكن يتخيله أحد. فى لمح لبصر وإيقاع عصبى مضطرب جدا تحول فيلم المغامرات والآكشن القصير الذى أراد الأشقياء الثلاثة كتابته وتمثيله وإخراجه ومشاهدته والاستمتاع به كلحظات مخطوفة من الدنيا ليست من حقهم على الإطلاق، إلى فيلم رعب كبير عامر بالدماء والقتلى والجثث والمفاوضات والصراخ والبكاء والحيرة والتخبط المخيف، سيودى بحياتهم فى النهاية بطرق مختلفة تماما، كل واحدة أسوأ من غيرها.. لم يلحق الفقراء الثلاثة الاستمتاع ولو فى خيالهم لا بالسيارة ولا حتى بدراجة صغيرة، وتضاءلوا إلى مجرد فئران كبيرة طويلة فى المصيدة الثرية الجميلة. برغم ما يبدوا ظاهريا أنهم المتحكمون فى الموقف خاصة بعد أسر الولد والبنت وإصابة الأب وذهابه فى غيبوبة عميقة، فإن الحقيقة أن الجميع أصبحوا سجناء وزملاء مختلفى القوة والأسلحة والرغبات والمبررات والأهداف داخل هذا المعتقل الكبير الفاخر جدا.. ثم نصل إلى النقطة الرابعة التى حولت مسار الصراع الدرامى فى

هذا الفيلم، وساهمت بشكل أو بآخر فى الفرار بهذا الفيلم من محيط الأعمال التقليدية لأفلام الآكشن، مهما كانت درجة إنسانية الصراع الدرامى الأول المطروح. لقد وجد الفيلم ضالته فى زيادة جرعة الإنسانية من ناحية، وتفريع خط الحبكة الدرامية فى اتجاه آخر، وتحرر أدوات المخرج السمعية والبصرية بعض الشىء، ليثرى الأحداث ويبعدها عن مجرد مهمة إنقاذ من بالداخل رغم أهميتها خاصة بعد تخلى جيف عن المهمة؛ لأنه لن يتدخل فى أى شىء بعد تجربته المريرة السابقة. منذ البداية اتضح أن هذا المحاسب الثرى يقوم بعمل ما مشبوه مع أحد العملاء، ويبدو أن هذا العمل له الدخل الأكبر فى ثراء الأب الواضح. لهذا عندما وقع حادث السطو والاختطاف انقلب الأمر إلى نتيجة غريبة تماما، لمّا فاجأ عملاء الأب المشبوهين جيف بتخطيط وتنفيذ اختطاف أسرة الشرطى جيف تالى.. من هم هذا الجانب الغامض المشبوه الذى يريد الحصول على قرص سى دى من منزل الرهينة بأى شكل من الأشكال؟ربما يكونوا الفرع الفاسد من رجال المباحث الفيدرالية الأمريكية، وربما يكونوا هؤلاء الرجال متنكرين فى ملابس السلطة الأمريكية من باب التمويه فقط لا أكثر ولا أقل. حتى البطل نفسه لم يعرف حقيقتهم المستترة التى قصد الفيلم إخفائها حتى النهاية. أسوأ ما فى الحياة التعامل مع عدو مجهول دون سابق معرفة أو سبب واضح! المهم أن كل الظروف تجمعت ليعود جيف تالى لأداء مهمته كمفاوض بارع كأمر واقع لا مفر منه، خاصة بعدما اتحدت ضده كل نقاط ضعفه، وأصبح الطفل الرهينة الحبيس هو حلقة الاتصال الوحيدة بينه وبين ما يحدث فى الخارج. هكذا وجد البطل نفسه يخوض صراعات غير متكافئة على الإطلاق لا يملك فيها شيئا ولا يعرف عنها شيئا، لكنه فى نفس الوقت عليه الاختيار واستخدام ذكائه الكبير لإنقاذ أسرته الصغيرة ولإنقاذ الرهينتين الصغيرين أيضا..

جاء تفرع هذه الأحداث والصراعات الدرامية على خطين متوازيين متداخلين من هنا وهناك وفتح عدة جبهات فى وقت واحد، ليعطى الفيلم مذاقا مختلفا نوعا ما عن الأفلام الأمريكية المعتادة المنتمية لعالم الآكشن. كما كان تصوير معظم أجزاء الفيلم فى نفس المكان مهما اتسع، وهو منزل الرجل الثرى تحديا بالطبع لمخرج الفيلم، لكن هذا التحدى مر به الكثير من المخرجين فى أفلام شهيرة مثل "اختطاف طائرة الرئيس/Air Force One" بطولة النجم الكبير هاريسون فورد بمشاهده التى انحصر معظمها داخل جسم الطائرة، ومثل الفيلم الشهير الآخر "الغرفة المريبة/Panic Room" بطولة النجمة الكبيرة جودى فوستر، عندما تقيدت معظم المشاهد تقريبا داخل جزءً من هذا المنزل الكبير العامر بالمنافذ السرية والإمكانات الحديثة. إن تذكرنا لهذا الفيلم الأخير سيوفر لنا فرصة المقارنة بينه وبين فيلمنا الحديث، خاصة أن الآخر كان يدور أيضا حول أم وابنتها المراهقة الصغيرة المريضة، اللتين تختبئان من ثلاثة أشقياء اقتحموا المنزل المحصن بالمصادفة البحتة. لكن يظل الفيلم الأمريكى الأقدم "الغرفة المريبة" إخراج ديفيد فنشر وإنتاج ٢٠٠٢ هو الأفضل على مستوى كافة العناصر الفنية وبنائه المعمارى، وتنوع أساليبه البصرية والتلامس مع قضايا إنسانية عن قرب، ولم يخضع إلى القالب الأمريكى المعتاد. كما أنه جعل المكان وتصميمه أحد أهم أبطال هذا العمل بجدارة. برغم أن فاعلية وإمكانات المكان أو منزل هذا الثرى تلعب دورا رئيسيا فى فيلم "الرهينة"، فإن السيناريست والمخرج قاما بتوظيفها

فى إطار محدود ضيق ومكرر أيضا، من خلال التركيز مثلا على سرداب واحد شهد العديد من المغامرات والمطاردات، دون التنوع فى التناول البصرى السمعى كمؤثرات مستخدمة وموسيقى مؤلفة يفاجئنا بوجهة نظر إبداعية تستحق المناقشة. برغم تنوع الصراع أمام جيف تالى بين العدو الداخلى والخارجى وانتقال بعض المشاهد إلى الخارج بعيدا عن أسر هذا المنزل، فإن المخرج اجتهد فى محاصرة المتلقى بكادرات شبه مظلمة ضيقة تزداد كآبة فى ظل إخفاء البطل حقيقة مأزقه عن الآخرين بالأمر. ركز المخرج كثيرا على الكادرات الكلوز التى تلتقط ردود الأفعال الصامتة ولحظات تفكير جيف تالى وفق التصاعد الدرامى، وهو أمر مطلوب بالطبع مع وجود ممثل له ثقله وقدراته التعبيرية المرنة مثل النجم بروس ويلز. برغم أن الفيلم فتح خيوط التعاطف الإنسانى فى أكثر من جانب، فإنها فى النهاية خيوط لم تكتمل تحتاج إلى طبقات أكثر قوة، ليكون المتلقى أكثر قربا وتعاطفا مع عائلة جيف تالى مثلا.. فقد ظللنا حتى النهاية لا نعرفهم إلا بالكاد؛ فتعاطفنا معهما من بعيد لبعيد من حيث المبدأ دون تفاصيل أو ذكريات تبعا لتعاطف البطل معهما وتعاطفنا معه. برغم أن الفيلم الأقدم "الغرفة المريبة" ركز خيوطه على عائلة الأم الصغيرة جدا فقط، فإن مهارته وصعوبته كانتا فى كيفية نسج خيوط تقترب وتقربنا معها كثيرا داخل أدق وأهم تفاصيل المناطق والمساحات داخل كل شخصية على حدة، ومنها وصلنا من أقرب طريق إلى الجدلية الشائكة بين الأم وابنتها، اللتين تعاركتا طوال هذا الفيلم أكثر من المتوقع رغم حساسية الموقف وخطورته.. نعود إلى فيلم "الرهينة" حيث لعب وجود الممثل بروس ويلز دورا كبيرا فى نجاح هذا العمل، ببساطة أدائه المقتصد فى تعبيراته وإيماءاته كما تعود فى معظم أعماله. مع كثرة مشاهد ويلز الصعبة يبقى مشهد مفاجأته الصادمة برؤية عائلته مقيدة مختطفة فى مرآة سيارته الأمامية وهم مكمم الفم مقيد اليدين؛ فانتفض مفزوعا وظل يزأر زئيرا المكتوم كأسد مجروح غير مستعد لتلقى هزائم أخرى، وفورا انهمرت دموعه كالسيل ليجسد ببراعة لحظة زلزلته الداخلية بمصداقية وعنف مؤثر بالفعل. ثم نراقبه وهو يتحول فى لحظة واحدة فى الاتجاه الآخر، يحاول استعادة رباط جأشه ويقاوم ضد التيار ليسيطر على البقية الباقية من الأوضاع المقلوبة قدر المستطاع دون كلمة واحدة، وهو لا يعرف أصلا ماذا يحدث ومن يكون هؤلاء. بالفعل إنه واحد من أجمل مشاهد هذا الفيلم التى لا تحتاج إلا إلى ممثل حقيقى من نوعية بروس ويلز. إن النجومية مشقة كبيرة لا تأتى من فراغ أبدا..

إذا عدنا إلى إجابة السؤال الأول عن كيفية تخطى المخرج حواجز الفروق بين تكنيك ولغة السينما الأمريكية والفرنسية، فسنضع أيدينا على مشكلة الفيلم الرئيسية؛ لأن المخرج الفرنسى فلورنت إميليو سيرى لم ينجح فى فرض أسلوبه الخاص على الفيلم. لقد انساق وراء المنظومة الأمريكية المعتادة مع احترامنا لمحاولاته المجتهدة للإبداع، والتى أثمرت فى النهاية تأمرك مخرج فرنسى لم يترك بصمته الشخصية، ولم يقدم جديدا فى السوق الذى يريد غزوه والمتخم ببضاعة متشابهة بما يكفى من هذا الصنف على كل شكل ولون.. (٤٥٩)

"فتاة بمليون دولار/Million Dollar Baby"

أسطورة أنثوية تهزم المستحيل بالضربة القاضية

"إذا كان هناك سحر فى عالم الملاكمة خلف التحمل، فهى المخاطرة بكل شىء من أجل حلم لا يراه غيرك". ربما تكون هذه الخصوصية المتفردة هى أجمل ما فى أحلامنا.ومهما اتسعت دائرتها يعود دائما حق الملكية الفكرية الجمالية إلينا طوال العمر ولو لم تتحقق كل الأحلام الوردية حتى لو لم يولد منها إلا أقل القليل، حتى لو حدثت المعجزة وشاهدناها كلها تتحول إلى واقع. فهى فى النهاية وديعة وحيدة نحفظها ونحل وثاقها فى حسابنا الشخصى بأيدنا نحن فقط لا بأيدى غيرنا..

كان حلم الفتاة الشابة ماجى فتزجيرالد أن تكون ملاكمة قوية تهزم منافسيها المرئيين وأعدائها الخياليين، لكن إصرارها الشديد وتميزها عن غيرها دفع حلمها ليتخطى كل الحواجز كما لم تتوقع هى شخصيا. وبدلا من أن تنحصر إنجازاتها فى إطار بطولة مهما كانت براقة، لكنها فى النهاية خطوات قصيرة المدى، حلقت فى سماء الخلود الحقيقى عندما تفوقت على نفسها وتحولت إلى أسطورة قائمة بذاتها. هذا التميز الذى سنحلل أسبابه كان لابد أن يكون المغزى الرئيسى المتصدر عنوان الفيلم الأمريكى الجميل الطويل "فتاة بمليون دولار/Million Dollar Baby" ٢٠٠٤، الذى يستغرق زمن عرضه مائة واثنتين وثلاثين دقيقة كاملة. حصل الفيلم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربع نجوم ونصف.بما أننا نوافق على هذا التقييم الموضوعى، من حق هذا الفيلم تصنيفه كعمل كبير متكامل المواصفات بشكل ملموس. ليس من السهل أن يتوفر كل يوم أفلام سينمائية بهذا العمق وهذه المتعة.. أهم الملامح الإيجابية التى برزت فى مسابقة الأوسكار هذا العام وطغت على الإنتاج السينمائى الأمريكى بصفة عامة العام الماضى، هى كثرة الأفلام المهمة التى اجتمعت بالمصادفة البحتة السعيدة فى مسافة زمنية صغيرة قصيرة جاءت فى صالح المتلقى. هذا لا يعنى أن مسابقة الأوسكار هى أهم مسابقة سينمائية على المستوى العالمى، لكنها تحمل بريقها الخاص وينتظرها الكثيرون من عشاق فن السينما. شاركت معظم أفلام مسابقة الأوسكار هذا العام خاصة التى تعرض فى السوق السينمائى المصرى فى العديد من المسابقات السينمائية، التى تنظمها الهيئات والمؤسسات الأمريكية الهامة، لكننا نفضل فى إطار المساحة المتاحة إبراز أهم الجوائز فى سياق موحد شامل، لنراقب المظلة العامة التى تتحرك من خلالها عناصر العمل السينمائى. وأحيانا نواجه أفلاما قوية ممتلئة مثل فيلمنا هذا ينافس على جوائز كثيرة، تصل أحيانا إلى صفحات مكدسة تحتاج وحدها إلى مقال توثيقى مستقل..

بدأ عرض فيلم "فتاة بمليون دولار" لأول مرة فى دور العرض الأمريكية فى الخامس عشر من شهر ديسمبر العام الماضى، وحصل فى مسابقة الأوسكار الماضية على جوائز أفضل ممثلة لهيلارى سوانك وأفضل مخرج لكلينت إيستوود وأفضل فيلم وأفضل ممثل مساعد للممثل المخضرم الأسمر الكبير مورجان

فريمان. كما رشح فى نفس الإطار لأوسكار أفضل ممثل لكلينت إيستوود وأفضل سيناريو معد عن عمل أدبى للسيناريست بول هاجز وأفضل مونتاج لجويل كوكس. هناك فيلمان فى السينما العالمية يحملان نفس العنوان بالضبط "فتاة بمليون دولار"، الأول إنتاج أمريكى عام ١٩٣٥ يستغرق عرضه سبعا وستين دقيقة فقط إخراج جوزيف سانتلى، والثانى إنتاج أمريكى عام ١٩٤١ أبيض وأسود أيضا إخراج كرتس برنهارت. برغم أن الفيلمين لا علاقة لهما من قريب أو بعيد بقصة بطلة تحترف الملاكمة، فإنهما فى نفس الوقت يعالجان فى الإطار العام مبدأ وجود فتاة متفردة تتحول إلى علامة فارقة فى حياة من تقابله ولهذا تساوى مليون دولار، أو بالمعنى المجازى هذه الفتاة ثروة بشرية نادرة لا تقدر بثمن.. أعد الكاتب بول هاجز سيناريو فيلمنا الحديث من قصة قصيرة منشورة ضمن مجموعة بعنوان "روب برنز" للمؤلف إف. إكس. توول، واعتمد فى بناء المنظومة الدرامية على المزج المستمر المدروس بعناية كبيرة بين المشاهد المجسمة أمامنا والحكى الصوتى، الذى يتقاطع مع الأحداث ويتدخل فى أوقات بعينها ليحقق عدة وظائف مختلفة مدمجة، وبين السير بعجلة الزمن إلى الوراء؛ لأن كل الأحداث التى نراها الآن وقعت بالفعل. لكنه أسلوب الفلاش باك الحيوى القوى الذى يحيل إلى إحياء اللحظة، ويوحى أنها تحدث فى اللحظة الآنية بالفعل مع أن ذلك غير صحيح. قبل أن تستغرقنا القراءة التحليلية لهذا الفيلم المزدحم المرهق نتساءل أولا: ما هى الخطوط العريضة لوظيفة صوت الراوى؟ ماذا سيحدث إذا سار الفيلم بالمتلقى فى طريق صريح متزامن مع لحظة وقوع الحدث دون اللجوء إلى الفلاش الباك؟؟ على من وقع الاختيار ليكون هذا الراوى البطل؟؟؟ لماذا هو بالذات دون غيره؟؟؟؟ لأننا أمام فيلم حدد فيه السيناريست والمخرج أهدافهما جيدا من البداية ومفهوم الخطاب الفكرى المراد طرحه، من الطبيعى ألا تنحصر مهمة السرد مثل الكثير من الأفلام المتوسطة فى زيادة تأكيد ما نراه بالفعل على الشاشة أمامنا أو إضافة القليل إليها. لكن أهم وأصعب نقطة فى النسيج السردى الصوتى لهذا الفيلم هو تكليفه بمهمة إعلان ما يعرفه وما لا نعرفه نحن عن الشخصيات التى يقصدها، وما لا تعرفه هى أيضا عن نفسها أو عن بعضها البعض، بمنطق عدم وضوح المعلومة أو تعمد الهروب منها أو عدم القدرة على القراءة والتحليل، أو ربما لأن الجميع بما فيهم السارد أو الراوى نفسه كانوا فى هذا الوقت فى قلب الحدث ذاته، وهو ما لا يتيح لهم الفرصة للمعالجة الموضوعية والتحليل الدقيق بشكل كبير؛ لأنهم فى قلب الصورة العائمة داخل مساحة ضيقة لا يستطيعون رفع رؤوسهم أو الالتفات لتوسيع زاوية الرؤية والاستقبال. تبدل الآن الموقع الزمنى والمكانى والنفسى لراوى الفيلم إيدى (مورجان فريمان)، الذى كان يحتل فى زمن الماضى القريب جدا مكانة المشارك فى الحدث، وتعالت لديه أدوات السيطرة على الموقف بعدما خطا بقدمه خارج إطار الصورة، ليقف فى مساحة أوسع تسمح له بالنظر من الخارج إلى الداخل وليس العكس. من أهم مميزات هذا الراوى أيضا طبيعة تركيبته الشخصية المثيرة فى حد ذاتها مع خبرته الطويلة فى الحياة، وقدرته على فك شفرة الشخصيات والصراع، وقربه الشديد من بطل الحكاية مدرب الملاكمة فرانكى (كلينت إيستوود)، ثم اقترابه وانجذابه وحبه الأبوى وتعاطفه مع بطلة الحكاية الملاكمة الشابة ماجى. وأخيرا موقعه الإجبارى وزنزانته الانفرادية القابع فيها داخل نفسه وهو بطل الملاكمة السابق،

الذى تلقى هزيمة شديدة أجبرته على الاعتزال رياضيا وحياتيا والتراجع إلى مركز مساعد مدرب مشاريع الأبطال فى مركز تدريب يملكه صديقه الحميم مدرب الملاكمة المخضرم فرانكى. كل هذا ساعد إيدى على الثبات فى منطقة الخلفية الخاصة بالمناورات البعيدة، يراقب كل ما يحدث حوله بدقة شديدة، يفكر ويزن الأمور ويتدخل فى الخفاء بشفافية تامة كالدخان الزاهد الهارب الذى لا يراه أحد؛ لأنه لا يريد..

لعب إيدى دور المرآة العاكسة التى ترسم لنا من وجهة نظره شخصية مدرب الملاكمة المخضرم الحزين الغاضب فرانكى، وعرفنا من خلال السرد والمشاهد المجسمة أن فرانكى وهب حياته إلى الحلبة ومدربيها ولاعبيها وقوانينها، والأهم من ذلك فهم واستيعاب فلسفتها تماما مثل مساعده وأعز أصدقائه الملاكم السابق إيدى ومدير صالة تدريب الملاكمة المتفاهم معه جيدا. برغم العالم الواسع الذى يحياه فرانكى، فإنه يعانى من وطأة حمل ثقيل جدا، يعيش من داخله وحدة قاسية بسبب إهمال ابنته له التى لا ترد على خطابات والدها المهولة التى يرسلها إليها أسبوعيا بانتظام وصبر وأمل ولهفة لا تنقطع، لكن الخطابات دائما ما تعود تحمل نفس الختم التعيس "لم يتسلمه المرسل إليه"! هذه السلسلة المقلقة جدا بالنسبة إليه تحولت بمرور الوقت إلى مباراة ملاكمة مملة استمرت أكثر من اللازم، لا يريد الحكم أن يحسمها؛ حتى لا يعلن انتهاء وجوده هو نفسه من دنيا ذكريات الأبطال. ولأن فرانكى خاض تجارب سيئة مع الملاكمين وخسر الكثير من أحلامه وليس على استعداد لخسارة مستقبلية لن يتحملها، قرر أن يدرب الملاكمين بمنتهى الأمانة إلى حدود، لكنه لا يدفعهم إلى خوض البطولات العظيمة أبدا. كان فرانكى الثابت دائما كما يبدو على السطح الوهمى يرتعد خوفا من مجرد تخيل التعرض إلى فشل جديد؛ فامتنع عن الحلم أصلا لكى لا تنقطع شعرة الحياة التى يتحجج بالعيش عليها. هذا المدرب العظيم لا يريد ممارسة عظمته ويعطل قطاره بيده؛ حتى لا يصل إلى المحطات الكبيرة والأضواء الخاطفة واللحظات الخطيرة، التى تستوجب معها ضرورة اتخاذه قرارات مصيرية للاعبه ولنفسه يترتب عليها مستقبل الاثنين معا. لكن كيف سيتخذ فرانكى قراراته وقد سبق له اتخاذ قرار سابق خاطىء أودى بمصير بطل ملاكمة كبير، والمصير هنا الذى نتحدث عنه لا يعنى الموت بالمعنى الحرفى للكلمة. لكن فى فلسفة لعبة الملاكمة كما يراها فرانكى ويعشق خصوصيتها بكل ما فيها حتى عذابها، لا يقبل أن ينهزم داخليا ويحقق فشلا نفسيا وجسديا، وإلا أصبح كمن يرتضى أن يختطف أحدهم حبيبته أمام عينيه للمرة الثانية وهو يقف عاجزا بلا حراك.. بما أننا نسير فى فلك تركيبة غير عادية أبدا لشخصية فرانكى نراها بأعيننا، ونستكمل بقية خطوطها الصعبة من خلال التعليقات الناطقة والصامتة للراوى الحكيم إيدى، يجب علينا الابتعاد عن الترجمة الحرفية للكلمات المكررة والمقترنة بالمعانى والدلالات المعتادة فى قاموس البشر العاديين، طالما أن فرانكى شخص غير عادى من الأصل.. تحقيق الفوز على حلبة الملاكمة عند فرانكى لا ينحصر فى مجرد منظر ملاكم يسقط وآخر يقف على قدميه وهتاف جمهور يعد النقاط أو ينتظر الضربة القاضية، الهزيمة عنده لها مغزى مختلف تماما يحيله إلى محاكمة إشكالية جدوى وجوده فى هذه الحياة ذاتها من عدمه. الملاكمة عنده ليست لعبة حلبة بل لعبة ذكاء ومهارة إنسانية وقيمة وجودية إما

يستحقها أو لا يستحقها. لهذا لم تكن صعوبة هذا الفيلم فى مشاهد الحركة وأداء التدريبات الرياضية والاضطلاع على أسرار تكنيك هذه الرياضة ظاهريا مثل أفلام روكى، بل تكمن الصعوبة والجمال فى الفلسفة العميقة الممتعة المنزرعة التى تعلمها فرانكى من هذه الرياضة، وأضافها إليها أيضا من خلال جدلية مفتوحة معقدة لا تنتهى بينهما أبدا.. عندما جاءت الفتاة ماجى الشابة الفقيرة التى تعمل نادلة فى كافيتريا، وتبلغ من العمر واحدا وثلاثين عاما للتدريب على الملاكمة فى صالة فرانكى، بل وتريده أن يتولى تدريبها بنفسه لتحقق البطولات، كانت هى الأخرى تبحث عن معنى لحياتها، وهو ما لن يتحقق من وجهة نظرها إلا من خلال ممارستها لعبة الملاكمة التى لا تعرف عنها أى شىء أبدا.. لكن الصدمة جاءت برفض فرانكى المبدأ أصلا، لولا لدغات صديقه إيدى الذى يباغته أحيانا بكلمة قاسية أو نظرة تلومه بمنطق الوزير الناصح الأمين، ولولا مواصفات ماجى الشخصية التى جعلت منها فتاة متفردة بالفعل وكنز كبير نادر الوجود. اختارت ماجى لعبة الملاكمة لتتمكن من ضرب عدو مجهول ظاهريا أو ربما معلوم عندها داخليا، ومن أجله تطوح يديها فى الهواء وتوجه إليه قبضتها بكل قوة لتعاقبه وتنتقم منه وتثبت وجودها أمامه، لتزيح عن طريقها كل من يسد عليها أبواب الحياة وشبابيكها ولو إلى حين، لتستطيع مواصلة مشوارها وتتضح الرؤية أمامها شيئا فشيئا. مع صبرها الشديد وإصرارها المخيف وإرادتها الفولاذية وذكائها الواضح ومرونتها وقوتها الجسدية، رغم كبر سنها وكونها فتاة وفقرها الشديد وجحود كل عائلتها المقزز، يظل تفردها مجرد نموذج بلاستيكى للوحة عظيمة مع إيقاف التنفيذ يحتاج إلى مدرب قدير مثل فرانكى. تمثلت نقطة التحول التى لم يحسب فرانكى حسابها أبدا فى تولد حب جارف لماجى فى قلبه الذى جف فيه نبع الحب بالإكراه. وفجأة بعث كل منهما الآخر من مرقده بطريقته.. لقد أصبح هو بالنسبة لها العائلة التى تفتقدها، عندما أصبحت هى بالنسبة إليه ابنته الحنونة المحروم منها. مصادفة غريبة أن يجد كل منهما فى الآخر نصفه الضائع ليصبح واحدا كاملا، ويخطوان معا رحلة نجاح مبهرة سويا، لكنها تنتهى مع الأسف نهاية مؤلمة للغاية.. على مستوى المنظور الأبعد عرف كل منهما كيف يملأ فراغ الإيمان فى روح الآخر.. أخيرا ذهب فرانكى الأيرلندى الكاثوليكى إلى الكنيسة برغبة حقيقية وهدوء نفسى، بعدما ظل سنوات طويلة يواظب على الذهاب بلا معنى، ولا يدرى إذا كان يبحث عن تكفير ذنوبه هو أو عن تكفير ذنوب الآخرين تجاهه. وأخيرا وجدت ماجى من يؤمن بها هى شخصيا وذاتها وقدراتها، ويسمح لها أن تحلم بإصرار ليتحقق الحلم على أرض الواقع، ليطرح الفيلم تنويعات مترابطة على إشكالية الإيمان بمهارة وإنسانية. بما أن البطلين محرومان من الماضى والحاضر معا، واتفقا ضمنيا أن يبقيا على آخر آمالهما فى التعلق بالمستقبل، كان على ماجى أن تفهم جيدا عبارة مدربها عندما حذرها مرارا وقال:"إياكِ أن تعطى ظهرك للعدو أبدا. اهتمى بحماية نفسك أولا وأخيرا"،لكن فرحتها وبراءتها اجتمعا عليها ونسيت تحذير مدربها مع خالص الأسف! لهذا لقيت ماجى هزيمة مفاجئة لم تتوقعها، خسرت معها قدرات معظم جسدها على العمل. مع ذلك هى لم تهزم من وجهة نظرها؛ لأنها بالفعل حققت حلمها إلا قليلا وتخطت حاجز البطولة الخاطفة إلى الأسطورة الخالدة. إن المكسب والهزيمة وجهات نظر.. برغم تماسك عناصر الفيلم كثيرا، فإننا نأخذ عليه إحاطة

ماجى بظروف سيئة جدا بجحود كل أفراد عائلتها بشكل سافر حتى وهى على فراش المرض، بالإضافة إلى المبالغة فى عزلة عالمها دون أن نرى لها حتى صديقا أو صديقة واحدة، كما أفرط الفيلم قليلا فى ميلودرامية تناول الهزيمة وصورها بشكل مفجع أكثر من اللازم..

الحقيقة أن هناك مشكلة فى تحليل أركان هذا الفيلم، تتلخص فى امتلاءه بكم هائل من العناصر الخلاقة التى تستحق التحليل والقراءة. كل كادر صنعه المخرج وشريك الإنتاج والمؤلف الموسيقى أيضا كلينت إيستوود، والقائد الحازم لفريق عمله المكون من مدير التصوير توماس ستيرن والمونتير جويل كوكس ومصممة الملابس ديبورا هوبر ومصممو الديكور جارى إيه. لى وجوزيف باسيلى وريتشارد جودار، يستحق التأمل وحده أولا، ثم ربطه بنسيج هذا السياق الفنى الثرى. مع ذلك سنأخذ مثالا بسيطا لنلمس الجهد الإبداعى الذى بذله المخرج وفريق عمله، وسنتوقف فقط أمام كيفية توظيف ومعالجة صالة الألعاب التى يملكها فرانكى، والتى شهدت العديد من المشاهد المؤثرة ولعبت دور الحصن الرئيسى الذى انطلقت منه كل القافلة الفنية، والمرسى الأمين الوحيد الذى يعود إليه الجميع بعد كل جولة ناجحة أو فاشلة صغيرة أو كبيرة. وهى أيضا الشاهد على كل الصراعات واللحظات الفاصلة بين مثلث الأبطال المشتعل، حتى إيدى اختار نفس الصالة التى لا يعرف غيرها ولا يعرف نفسه دونها، ليكتب فيها هذا الخطاب الطويل جدا لابنة فرانكى يحكى لها ولنا فيه عن كل ما شاهدناه طوال هذا الفيلم. حتى عندما جاءت لحظة وفاة ماجى متأثرة بإصاباتها الهائلة واختفاء فرانكى بعدها، بعدما طلبت منه بطلته مساعدتها فى سرعة استدعاء الموت ونفذ لها رغبتها، لم تغب شخصية هذه الصالة على الساحة ولو لم تظهر بذاتها أمامنا فى الصورة. تعامل المخرج كلينت إيستوود مع صالة ألعاب فرانكى كقطعة حية معتقة حائرة موفدة من الزمنين القديم والجديد معا، كل المتدربين فيها لا ينتمون إلى زمن بعينه طبقا لأعمارهم السنية. بمجرد دخولهم هذا المكان يذوبون فيه وينسلخون عن واقعهم، وينتمون إليه كقيمة وحلم فى حد ذاته لا يعلمون فيه ليلهم من نهارهم، وتتحول هذه الصالة الفاعلة إلى كرتهم الأرضية التى تخصهم وحدهم يعيشون عليها دون غيرهم. إنهم لا يعترفون إلا بالجاذبية التى تربطهم بمسطح الحلبة الذى يتقافزون عليه، ولا يرون سماء غير هذا السقف العلوى الباهت الذى يحتويهم تحت ظله، ولا يتعاملون مع علامات إرشادية إلا أكياس التدريب الثقيلة المتدلية من كل اتجاه، يضربون فيها أعدائهم ويفرغون كبتهم. لكن هذا العدو المتأرجح سرعان ما يعود إليهم مرة ثانية، ليعلن عن مواجهة جديدة متجددة لن تنتهى أبدا. وهم لا يعترفون بأى إضاءة إلا المنبعثة من تلك المصابيح المتعبة المتهالكة الكئيبة التى تشع نورها من باب الخجل والخوف، وإلا سيحيلونها إلى الاعتزال لتلقى نفس المصير المجهول الذى لاقاه من يديران المكان. نجح المخرج فى اقتطاع هذه الصالة عن العالم الخارجى واستدرج المتلقى ليتعامل معها كعالم منفصل، لكنه فى نفس الوقت شديد التعلق به وأحالها لجزيرة منعزلة يعيش أفرادها على أمل عبورها، لكنهم لا يودون فراقها أبدا. لقد اعتاد المتدربون رؤية قائدهم فرانكى ومن بعده إيدى كرجلين يعيشان فى العصر الحديث، لكنهما فى نفس الوقت ينتميان إلى الزمن القديم ويسكبان الزمنين معا فى حلبة واحدة، ويطيحان بكل منهما فى وجه الآخر، من

باب الاستمرار الإجبارى فى هذه الحياة. وكثيرا ما شعرنا فى هذا الفيلم بأجواء الأربعينيات أو الخمسينيات أو ملمح من ملامح زمن بائد بصفة عامة. هذه الحلبة فى حقيقة الأمر بألوانها المحايدة الداكنة ومساحتها الواسعة واستاتيكية ديكوراتها وإكسسواراتها وسكانها وروحها معادل نفسى ملموس لزمن فرانكى المنقضى كمدرب مهزوم وأب مجروح مهزوز بمعنى الكلمة.. برغم ثبات المكان فى الظاهر وانقسامه بين ساحة التدريب الواسعة بطبيعة الحال، وحجرة مكتب فرانكى الباردة التقليدية جدا الضيقة، التى لا تحمل أى شىء درامى أو جمالى يميزها كعنصر مستقل، وبين حجرة نوم إيدى التى لا تفرق كثيرا عن زنزانة ضيقة منزوعة القضبان والحراس، فإن المخرج تغلب مع فريق عمله على هذا السجن البصرى الفقير وحوله إلى قاعدة انطلاق حية ديناميـة، تستمد حياتها من بريق الشخصيات كقطع معشقة فيها. إذا مررنا مثلا بمساعدة الكاميرات على مجموعة المتدربين بمسح عرضى، أو عرقلنا المونتاج عمدا أمام أى موقف بسيط جدا أمامهم وانتقلنا مباشرة إلى حجرة فرانكى فى لحظة غير محسوبة زمنيا، فسنجد أن الفارق كبيرا جدا بين المشهد السابق ونفس المنظر الذى يستكمله فرانكى، وهو يراقب المتدربين من شباك حجرته الصغير المفتوح من زاوية معينة، مصحوبا بشحنة إضاءة مختلفة ومحملا بجملة موسيقية أو لحظة صمت موحية؛ لأنه يلخص من خلالها وجهة نظره للعالم السفلى ليقول من خلالها مثلا ما لم يستطع أن يخرجه من صدره في اللقطة الأولى. من هنا نحن نتعامل مع مشاهد مدروسة تبدو أحيانا مكررة أو كأنها تستكمل حط واحد، لكن قيمتها الحقيقية تكمن فى الرؤية الفكرية واختلاف المنظور الذى يتعامل به المخرج معها، من خلال الشخصية التى يريد التركيز عليها والتعرف عليها وعلى علاقاتها وأفكارها وأحزانها وأفراحها ومدى تفاعلها مع العالم المحيط فى هذه اللحظة بالتحديد..

نالت الممثلة الأمريكية هيلارى سوانك ذات التكوين الجسدى الرشيق المرن أصلا تدريبات متواصلة على رياضة الملاكمة على مدى ثلاثة شهور فقط على يد المدرب الشهير هيكتور روكا بصالة جليسون فى بروكلين. يعتبر هيكتور واحدا من أفضل مدربى الملاكمة فى العالم، وقام بإعداد العديد من الأبطال المشهورين المتفوقين فى هذا المجال. كانت الصعوبة هى تدريب هيلارى سوانك على فن رياضة الملاكمة من الصفر، ثم وصولها إلى مرحلة ممتازة قبل بداية التصوير، ثم عودتها مرة ثانية لتقف أمام الكاميرا تصور نفس هذه الرحلة الطويلة التى مرت بها من العدم إلى الكمال. كما حصلت سوانك على تدريبات غزيرة فى رفع الأثقال على يد المدرب المخضرم جرانت روبرتس على مدى ساعات طويلة يوميا، وذلك لخلق البناء العضلى المناسب لسيدة تمارس ببراعة رياضة قوية وعنيفة جدا مثل رياضة الملاكمة. والنتيجة عدم الاضطرار للاستعانة بأى دوبليرة بديلة فى أى مشهد، ليخرج العمل كله يحمل روح وشخصية هيلارى سوانك ومصداقيتها وإحساسها الوفير وحس موهبتها العالى. وهو ما يذكرنا بالمجهود الشاق الذى بذلته الممثلة الأمريكية المتمكنة ميريل ستريب على سبيل المثال فى الفيلم الأمريكى الجميل الممتع "موسيقى من القلب/Music Of The Heart"، عندما لعبت دور مدرسة موسيقى بارعة لآلة الكمان، مما اضطر ميريل لتعلم العزف من البداية أولا، ثم تعلم كيف تتوقف عن العزف فى أى لحظة كمدرسة ما لتوجه إرشاداتها لتلاميذها، ثم تعاود العزف مرة أخرى بنفس درجة التركيز والتواصل

والهارمونى وكأن شيئا لم يكن لهذا كانت هذه الجدية واحترام العمل والمتلقى من أهم أسباب النجاح المتميز الذى حققه الفيلمان القديم والحديث معا..

من حق ماجى أن تكون فتاة بمليون دولار. فهى كما يقولون فى أوراق الدعاية للفيلم: "لم تمتلك الكثير، لكن لديها ما يفتقره الكثيرون، تعلم ما تريده، وستفعل كل ما باستطاعتها للوصول إليه." (٤٦٠)

"الأميرة الساحرة/Ella Enchanted"

من يربح الرهان.. سحر التعويذة أم إرادة الإنسان؟!!

كان ياما كان.. فى سالف العصر والأوان.. أميرة صغيرة شابة تعيش فى سلام وأمان.. أجمل ما فيها أنها أميرة من داخلها لا ترتدى تاجا.. تتربع على القلوب ولا تحتاج عرشا، أسوأ ما فيها أنها دائما تقول "نعم".. ولم تجرب أبدا حلاوة كلمة "لا"..

يبدو أن الممثلة الأمريكية الشابة آن هاثاوى محظوظة هذا العام مع الجمهور المصرى.. منذ أسابيع قليلة عرض السوق السينمائى المصرى فيلم "أميرة بالصدفة – الجزء الثانى/ Princess Diaries–2" ٢٠٠٤ الذى لعبت بطولته آن هاثاواى (١٩٨٢ -) بالاشتراك مع الممثلة والمغنية الأمريكية الكبيرة جولى آندروز إخراج جارى مارشال، وهو الجزء الثانى من فيلم "أميرة بالصدفة" ٢٠٠١ الذى شاهدناه أيضا فى مصر ونجح نجاحا جيدا، وقد قدمنا للفيلمين قراءة تحليلية تفصيلية على نفس هذه الصفحات. ثم جاء التعاون المثمر هذه المرة بين الممثلة ذات الأداء المتميز والوجه البشوش جدا مع المخرج الأمريكى تومى أوهافر، وقدما معا الفيلم الأمريكى "الأميرة الساحرة/Ella Enchanted" ٢٠٠٤. هذا هو الفيلم الذى سنتوقف أمامه بالتحليل هذه المرة، لينضم إلى قائمة أعمال المخرج التى تعتمد على البناء الكوميدى بصفة أساسية، مثلما قدم أوهافر من قبل فيلميه الأمريكيين "قبلة بيلى السينمائية" ١٩٩٨ و"انس ما حدث" ٢٠٠١. بدأ عرض فيلم "الأميرة المسحورة" فى التاسع من شهر أبريل عام ٢٠٠٤ داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم.

تعتمد الكوميديا فى جوهرها على بساطة النظرة إلى الحياة والتعامل معها بسلاسة ومرح وأعصاب هادئة مرنة، تتحمل الكثير من المواقف المحرجة وربما المواجع أيضا بنوع من الرضا الإيجابى، والسعى الدائم إلى إرساء النهايات السعيدة التى تضفى بريقا وجمالا وزينة على الدنيا وما فيها بمن فيها. إذا كنا نتحدث عن كوميديا من النوع الراقى التى لا تختار الطريق السهل السطحى للإضحاك مع توفير كافة سبل المتعة أيضا، فماذا سيحدث لو حدث خليط جميل مدروس بين دعائم الكوميديا الفكرية الهادفة التى تحرض على الضحك والتفكير فى نفس الوقت، وقصص الأطفال التى تتمتع بتعدد مستويات التلقى وطبيعة الكوميديا المنبعثة منها تلقائيا والشخصيات العميقة نوعا ما، دون الغرق فى

التركيب والتعقيد أكثر من اللازم؛ حتى لا نحمل الأمور أكثر مما تحتمل. إذا أضفنا على مذاق قصص الأطفال بصفة عامة العمر الطويل الذى يمنحها الخلود والشهرة حتى تتحول إلى موروث شعبى ليس له صاحب، لكنه فى نفس الوقت ملكية عامة شائعة للجميع، فسنجد أنفسنا أمام توليفة جذابة تدعو إلى الإبداع وتغرى بالخلق والتفنين على الأقل من حيث الخطوط العريضة والمبدأ العام. هذه المنظومة التى تمزج بين عدة مصادر فنية هى عماد كتاب الأطفال الشهير "إيلا المسحورة/Ella Enchanted" لمؤلف أدب الأطفال الشهير جيل كارسون ليفن، وكان من الطبيعى أن يجتذب هذا الكتاب بكل ما يحمله من بذور نجاح وخطوط رئيسية تخاطب كافة الأعمار والمستويات منتجى السينما المهرة الذى يبحثون عن ملء رؤوس وقلوب الجمهور بالسعادة، كما يبحثون أيضا عن ملء جيوبهم وخزائنهم بالزيادة.. من هذا المنطلق اجتمعت كتيبة من كتاب السيناريو تضم لورى كريج وجنيفر هيث وكارين لوتس وكيرستن سميث وميشيل وولف، واستطاعوا تحويل المنظومة الإبداعية المكتوبة إلى منظومة إبداعية مصورة عبر الوسيط السينمائى تحمل نفس اسم المؤلف الأدبى الشهير، حتى يستفيدوا من رواج الاسم الأصلى خاصة إذا لم يكن هناك أى ضرورة فنية للتغيير والتبديل. قبل أن نبدأ تحليل هذا الفيلم البسيط الممتلىء بالحكايات والسحر وقصص الحب وخلافه، نتوقف أولا أمام الفارق بين اسم الفيلم الأصلى بلغته الإنجليزية وبين الاسم التجارى المختار باللغة العربية.. أحيانا ما يكون العنوان التجارى أصلح للفيلم من اسمه الأصلى، فيما يتناسب مع اختلاف أذواق الشعوب واختلاف تقبلهم للمصطلحات والعبارات، بالتالى نتعامل مع هذا التغير أو بمعنى أدق التعديل على أنه من ضروريات السوق التجارى، إذا كان لا يؤثر بالسلب على المضمون العام للفيلم وقريبا من الاسم الأصلى بشكل أو بآخر. لكن المسألة تختلف قليلا مع الفيلم الأمريكى الذى نتوقف أمامه هنا؛ لأن الأمر محير بعض الشىء.. طبقا للترجمة الحرفية نجد أن اسم الفيلم الحقيقى هو "إيلا المسحورة"، و"إيلا/Ella" هذا هو اسم بطلة الفيلم ومحوره الرئيسى طوال الوقت، لكنه فى نفس الوقت ربما يسبب لبسا مضحكا دون قصد عند قراءته باللغة العربية، لتصادف تشابهه مثلا مع أداة الاستثناء "إلا" وغيرها من الاستخدامات الأخرى. ربما يكون لهذا السبب أو غيره استبعد العنوان التجارى اسم البطلة من الأصل، وتقديم لقب الأميرة ربما على اعتبار ما سيكون بعد نجاحها فى الزواج من الأمير الجميل حبيبها، وربما بمنطق اللعب على المغزى المثير للشخصية وجمالها الداخلى الذى رشحها بكل قوة لتكون أميرة دون انتظار أى تاج على رأسها،وعندما تضعه فى النهاية سيتشرف هو بها وليس العكس. أما النصف الثانى من الاسم فهو الذى يحتاج إلى مساحة من التفكير.. مرة أخرى نعود إلى الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم وسنجده "إيلا المسحورة"، وهو ما يعنى أن العنوان التجارى قام بتغيير كلمة "المسحورة" إلى "الساحرة" أى من اسم المفعول إلى اسم الفاعل، وهو ما ينقلنا إلى صراع درامى مختلف تماما لفيلم آخر.. يقوم هذا الفيلم كما سيتضح على وقوع البطلة تحت تأثير تعويذة سحرية ستقلب حياتها رأسا على عقب، فهىبالتالى طبقا للأحداث الدائرة أمامنا طوال الوقت مسحورة وليست ساحرة، والفارق بين الاثنين كبير جدا. اللهم إلا إذا كان العنوان يستهدف تأثيرها الخلاب على الجميع بمواصفاتها العامة الشعبية

الجميلة، مع ذلك هذا يبتعد عن مغزى القضية الرئيسـة المثـارة فـى هـذا الفـيلم على المستوى الفردى والجمعى ولو بقدر كما سنرى..

أقيمت البنية الدرامية لهذا الفيلم علـى التشـابك الضرورى غيـر الملفـق بـين الفانتازيا والكوميديا الرومانسية التى لا تقوم لها قائمة بدون السحر والخيـال. بمـا أن هذا هو التوجه العام للعمل، وبما أننا نتعامل مع فيلم مستلهم من حدوتة، لن نندهش إذا وجدنا أنفسنا نعود إلى الزمن الماضى فى عهد الممالك والإقطاعيات التى كانت تسود العالم الغربى، وتضم شعوبا مختلفة تنتمى إلـى بنـى الإنسـان والجن والغيلان والسحرة والعمالقة والأقزام وكـل مـا تنفـتح عليـه طاقاتنـا وقنـوات استقبالنا، طالما أننا قمنا من البداية بتوسيع زاوية الخيال بمـا يتناسـب مـع الجـو العام لهذا الفيلم. يعتمد القالب الفنـى هنـا بصـفة أساسـية علـى خلـق تنويعـة جديدة على حكاية سندريلا من خلال معالجة ذكية سلسـة، لا تهـدف فقـط إلـى تحقيق حلم فـردى بإنقـاذ بطلـة الحكايـة مـن أيـدى زوجـة الأب الشـريرة وابنتيهـا الأمكر منها، والعثور على فارس الأحلام وحبيـب القلـب المرتقـب الأميـر الجميـل، لكن سندريلا الجديدة نسبة إلى تجدد المعالجة لا تحمل أصلا اسم سندريلا، بـل تحمل مفهومها العام فى التركيبة الذاتية وطبيعة الصراع الدرامى. وإن جعلته أكثـر قيمة وأطول عمرا عندما أصبح نجاحها الفردى وحلمهـا بحريتهـا الفرديـة مشـروطا بشكل أساسى مع مقاومتها كل القوى الغاشمة ليس من أجلها فقـط، بـل أيضـا مـن أجـل الـتخلص مـن الحكـم السياسـى الظـالم والسـعى وراء الحـق والحـب والتضحية وتخلـيص قومهـا ووطنهـا الصـغير والكبيـر مـن مهانـة التفرقـة العنصـرية، لتتجسد الأبعاد الاجتماعيـة الاقتصـادية السياسـية لهـذا الفـيلم البسـيط. حـرص المخرج تومى أوهافر على توظيف المشاهد الافتتاحية بتأسيس الجو العـام لهـذا الفيلم حتى يعلن المتلقى أنه مقبل على عالم غريب مشتق من الواقعيـة حولنـا يتضمن بيوتا قديمة وملابس المصممة روث مايرز، التـى جرفتهـا تقريبـا إلـى زمـن العصور الوسطى وما بعدها مع شىء من الحرية لعدم تحديـد الـزمن بدقـة؛ وإنمـا هى فى النهاية تمنح دلالة حقبة تاريخية قديمة بعيدة عن العصر الحديث والتاريخ المعاصر تستحق أن نتعامل معها ببدايات الحواديت المعتـادة "كـان يـا كـان". فـى المشاهد الأولى طاف بنا مدير التصوير جون ديبورمان على مواقع المدينـة وداخـل بيـت البطلـة المولـودة حـديثا، متضـامنا مـع الـبطء المقصـود لمونتـاج ماسـاهيرو هيراكوبـو وموسـيقى شـاون دافـى، التـى تمـزج بـين الرقـة والشـقاوة وسـيطرة إحساس المرح على الحياة. بعدما استعرضنا هذه التفصيلات وحددنا خيوطا عامة للزمـان والمكـان المقصـودين كعنـوان رئيسـى دون تفاصـيل، ننتقـل الآن إلـى الشخصـيات الدراميـة التـى سـتتكفل بمهمـة إحيـاء كـل القطـع الصـماء التـى نشاهدها فى الصفوف الأولى حتى الصفوف الخلفية من الكادر السينمائى.. مـع فرحة الأم بمولودتها الحديثة يتدخل عنصر الخوف من بلوغ الأمـر للجنيـة السـمراء الشـهيرة لوسـيندا (فيفيكـا إيـه. فـوكس)، وحاولـت الأم وصـديقتها إخفـاء خبـر المولودة؛ حتى لا تنال تعويذة سحرية من لوسيندا التى تهوى المقالب والغرائـب، لكن سرعان ما تظهر الجنية فجأة وتكتشف وجود الفتاة عندما تنفتح فى الخلفيـة ضلفة الدولاب المغلـق، التـى تحمـل الفتـاة الصغيرة علـى رأس أحـد مسـاميرها الحنونة الطيبـة.. مـن بـاب الضحك والعنـد وعـدم الهـروب مـن المسـئولية وإثبـات الوجـود وتـرك بصـمة غـائرة مـدى الـدهر ودون أدنـى تفكيـر فـى العواقـب، قـذفت

لوسيندا الفتاة الصغيرة بتعويذة سحرية انقلبت إلى لعنة سخيفة للغاية، وأصبح محكوما على الصغيرة "إيلا" طوال عمرها بإطاعة أى أمر يملى عليها مهما كان دون أدنى رغبة منها، وعليها فقط الطاعة بمنتهى السعادة وتنفيذ المطلوب كما الآلة الصماء، دون أن يكون لديها أدنى قوة على الرفض والنطق بكلمة "لا".. لحظات قليلة فقط مرت من هذا الفيلم لكننا سنتمهل قليلا أمام نفس المشاهد الأولى لسببين.. أولا - لاستكمال تتبع الخط العام الدرامى والبصرى المرسوم للفيلم. ثانيا - لتحليل ماهية التعويذة السحرية فى حد ذاتها وما تتضمنه من نصوص خفية تحملها فى طياتها.. نبدأ باستكمال الجو العام للفيلم الذى رسمه مجموعة السيناريست وجاء المخرج ليحيى الأوراق المكتوبة، لنجد أن هذا الفيلم يلقى إلينا ببعض الشفرات التى ستستمر معنا حتى النهاية. بما أننا نتعامل مع حكاية أطفال ويتداخل معها الفانتازيا والخيال ودواعى الكوميديا التى تتناسب مع هذا الإطار، علينا ببساطة تقبل المصادفات المتوالية المدفوعة دفعا، مثل مصادفة انفتاح باب الدولاب لتظهر الطفلة المخبئة فى لحظة غير مناسبة على الإطلاق، مع الاعتراف بمبالغات هذه المصادفات أحيانا؛ لأن الخروج عن محدودية الواقع ركن أصيل فى انطلاق منافذ الخيال من سجن التقليدية وحسبة الممكن واللاممكن. وهو ما سيمنحنا الفرصة أيضا لتقبل حلولا كثيرا ما تبدو غريبة وتأتينا من حيث لا ندرى ولا نعلم، ليقوم الفيلم فى بنائه على تأكيد وقوع المفاجآت المستمرة التى تبقى المتفرج فى مقعده وتزيد من جرعات الإثارة والفضول لديه. فى هذا العالم المثير أحيانا ترتفع قامة الجنيات أكثر من اللازم وتتحكم فى مصير الإنسان، مثلما حدث مع الطفلة إيلا وتعويذتها السحرية العجيبة، مما سيؤدى فى النهاية إلى توجه الصراع الدرامى وجهة ذكية يتبارى فيها سحر الجنيات أمام إرادة الإنسان.وهو ما سيحيلنا إلى الاختلاف المؤثر بين هذه المعالجة السينمائية وحكاية سندريلا الأصلية، التى كافأتها الساحرة بحل كل مشكلاتها فى لمح البصر إكراما لأخلاقها الطيبة وصبرها الكبير على الظلم. هذه النقطة التى نضع تحتها خطا أحمر كبيرا أشارت إليها والدة الفتاة إيلا صراحة وهى على مشارف الموت، عندما أخبرت ابنتها أن إرادتها الإنسانية من الممكن جدا أن تهزم سحر التعويذة مهما كان قويا.. هذا التقدير العظيم للإرادة الإنسانية ومقاومته القوى الخارقة يذكرنا على سبيل المثال بالفيلم الأجنبى الشهير "الرجل العنكبوت/ الجزء الثانى"، عندما فرضت إرادة البطل الهروبية كلمتها على قواه الخارقة، ورفضت خيوط العنكبوت الاستجابة لرغبته المزيفة فى الانطلاق وخذلته، لكن عندما اتزن الشاب داخليا مع ذاته وتطابقت رغبته الداخلية مع إرادته الخارجية الجسدية عادت قواه الخارقة تعمل بكل طاقتها من جديد. إنه صراع الإنسان مع ذاته الذى يتوقف على مدى قدرته على تخطى الامتحان الصعب المصيرى، ومنه ننتقل بالتبعية إلى المفهوم العام الذى أراد فيلم "إيلا المسحورة" إرسائه، ويتمثل فى عدم قدرة الجن والعمالقة والغيلان مهما كانت قواهم الخارقة ونواياهم المختلفة على قيادة سفينة الحياة، لتظل الكلمة العليا النهائية للإنسان يقرر ويخطط وينفذ مع احتياجه إلى العوامل المساعدة القادمة من كل هؤلاء، لكن تحت جناحه هو ولا أحد غيره.. مع أول ظهور غير المتوقع للجنية لوسيندا فى المشاهد الأولى وإلقائها التعويذة، يعلننا آنجوس بكرتون المشرف على المؤثرات الخاصة أننا أمام عمل سيتدخل هو فيه بأدواته، التى تضفى جوا

سـحريا علـى الفـيلم لتحقيـق الدهشـة، لكنهـا ليسـت الدهشـة المهولـة التـى استقبلها الجمهور فى سلسلة أفلام "هارى بـوتر" أو سلسـلة "مملكـة الخـواتم" على سبيل المثال. يميل التوجه العام لفيلمنا الحالى إلى البساطة والتقارب مـع الإنسـان وإعطاء الواقع الحقيقى مساحة أكبر، مقارنـة بـالأجواء السـحرية التـى لا مفر منها وتمثل ركنا أساسـيا فـى مـتن العمـل. بـرغم أن حـدث إلصاق التعويـذة السحرية العجيبة بالطفلة الصغيرة التى لم تجن شيئا مأساويا فـى جـوهره، فـإن متطلبات الكوميـديا هـدأت مـن وقـع الصـدمة، واكتفـت الأم وصـديقتها بإبـداء ردود أفعال مستسلمة بسيطة لما حدث دون افتعال أو حتى دون الوصول إلـى مرحلـة رد الفعل المتوقع المساوى للحدث.بالتالى نحن فى قلب عالم واقعـى يحيـا فـى قلب السحر تمثل فيه عاطفة الحب فيه حجر الزاويـة، سـواء علـى مسـتوى حـب الأم لابنتها أم حب الأب (باتريك برجن) لابنته أم حب الشابة الجميلة فيما بعد إيلا (آن هاثاواى) للحيـاة مـن حولهـا رغـم قهرهـا الـداخلى، ثـم حبهـا للأميـر الشـاب الجميل شـارمو (البريطانى هيو دانسـى) المرشـح ليكون ملك الإقطاعيـة أو البلـدة خلفا لعمه الشرير (كارى إلويس)، الذى يدبر له مكيدة عظيمة للإطاحة به ليحقق أطماعه. كـل هـذا مـن أجـل أن يزيـد العـم مـن أرصـدته الماليـة بتسـخير الغـيلان والجنيات والعمالقة لخدمته وخدمة مشاريعه هو فقط لا غير، مع أنه فى الحقيقـة رأس الأفعى الذى سيؤدى بالبلاد إلـى أدنـى درجـات التـدهور والظلـم، وهـو الآن يدبر للتخلص من ابن شـقيقه الأمير العـادل بعـدما تخلـص مـن والـده وقتلـه بيـده. نختتم تأسيس المخرج للجو العام فى هذا الفيلم باعتماده المباشر علـى تكنيـك السرد والحكى، الذى يتدخل فى الوقت المناسب بدرجات مختلفة.. هناك الراوى العـام الشـامل الـذى يحكـى الحكايـة التـى نراهـا تحـت المظلـة العامـة، وهنـاك المستوى الداخلى من السرد من خلال شخصية بينى (جيمى مسترى) الشـاب والراوى المحبوس فى الكتاب المسحور. هـذا الشـاب الـذى يطـل برأسـه فقـط لا غير من بين صفحات الكتاب كان ضحية خطأ تعويذة الجنية الطيبة حبيبته وصـديقة والدة البطلـة، والنتيجـة أنهـا حبسـته دون قصـد داخـل صـفحات كتـاب عـامر بكـل المعلومات المطلوبة لرحلة البطلة القادمة فى أى زمان ومكان. هكذا أصـبح بينـى راويا للماضى ومستشرفا للمستقبل أيضـا، لكـن هـذا الحبيـب الـذى يشـبه فـى حبسته العصفور الصغير الـذى ينطلـق برأسـه مـن السـاعة عنـد دقاتهـا، أبـدا لـم يغضب من حبيبته الطيبة التى قهرت حريته بنوايـا طيبـة، تمامـا مثـل نوايـا الجنيـة السمراء لوسيندا التى قهرت حرية بطلة الفيلم دون قصد أيضـا.. صـحيح أن النوايـا الطيبة لا تكفى وحدها فى هذه الحياة بكـل مـا تحتويـه مـن شخصـيات متعـددة، لكنها مع ذلك تعد سببا جوهريا فى تسامح المتضررين منها؛ لأنهم يحبون أصحاب هذه النوايا الجميلة رغم كل شىء. لهذا وظـف الفـيلم سـجن بينـى فـى الكتـاب ليكون الرفيق الصوتى الموسوعى الدائم للبطلة فى رحلتها. وبما أن حبيبته كانت تخفى حبيبها داخل الكتاب قى منـزل إيـلا، هـو أيضـا يمثـل عبـق الحـب المـوروث ومعادلا سمعيا بصريا ملموسا لدفء المنزل الذى تحتفظ بـه البطلـة داخلهـا طـوال الوقت. ربما يعتقد البعض أن البطلة إلا تبحث عن الجنية لوسيندا وهـى غاضـبة أو ربما لتنتقم منها، لكن هذا ليس صحيحا. لولا تركيز البطلـة علـى أهـداف أسـمى فى نيل حريتها وحرية مجتمعها ومحاربة ظلم العم وتأسيس عـالم يتسـاوى فيـه البشر، ولولا تركيبتها الدرامية السمحة الطيبة والإيجابية أيضا التى تتمتع بها، لما

تبقى أى مكان فى قلبها لحب الأمير الجميل. القلب غرفة واحدة يسكن فيه إما الحب وإما الحقد.. ثم ننتقل إلى النقطة الثانية التى استخلصناها من المشاهد الافتتاحية عن ماهية التعويذة السحرية فى حد ذاتها وما تتضمنه من نصوص خفية، ليؤكد لنا الصراع الدرامى المطروح أن التعويذة السحرية مهما كانت جميلة ومفيدة، فلابد أن تكون مدعمة بثلاثة عناصر غاية فى الأهمية.. أولا - مدى سعادة صاحب التعويذة نفسه بها. ثانيا - ضمان عدم سوء استغلال البعض لهذه التعويذة. ثالثا - أهمية احترام مشيئة القدر الذى ربما يرسم لنا طريقا شائكا فى البداية، لكن سرعان ما نعرف أنه قضاء لا بد من المرور منه كى ينعم الإنسان بالمستقبل الجميل الذى ينتظره فى المستقبل، فقط إذا اجتاز كل الاختبارات ويستحق ذلك فعلا وليس قولا..

على مستوى السطح الظاهرى وزعت بطلة الفيلم الشابة صراعاتها فى ثلاث مناطق، لكننا مع ذلك لا نستطيع إطلاق عليها اسم حبكات فرعية؛ لأن كل الخيوط تصب فى نفس النهر ولا يمكن لأحدها أن يصل بدون الآخر.. أولا - الحصول على حريتها من هذه التعويذة السحرية اللعينة التى حولتها إلى دمية آدمية دون ذنب جنت، وهو ما عادله المخرجة مع أداء الممثلة جسديا بانتفاضها المفاجىء بمجرد تلقيها أى أمر ما، وكأن جنيا خفيا يضغط زر زمبلك الدمية دون سابق إنذار. ثانيا - الحصول على حريتها من استعباد زوجة أبيها أولجا (جوانا لوملاى) وابنتيها الساذجتين هاتى (لوسى بانش) وأوليف (جنيفر هيجام) اللتين تتباريان فى الشر وفى التفاهة أيضا. ثالثا - إذا تحقق حلم حرية البطلة من أسر العقبتين السابقتين، فستنفتح أمامها أبواب عديدة للنضال والحصول على حرية شعبها والتغلب على مهانة التفرقة العنصرية التى لا تعانى منها هى شخصيا، بقدر ما هو حلم يخص البشرية كلها. تعتبر البطلة الشابة النقية السريرة مع صديقتها الهندية المخلصة الحزينة والسلبية أيضا كما صورها الفيلم جزءًا صغيرا من كل كبير أشمل وأعم. لكن كل هذا الطابور من الأحلام الوردية لن يقف على أرض الواقع، طالما ظلت البطلة الجميلة إيلا محرومة من حق نطق وممارسة كلمة "لا" التى تعد أول وأهم درجات التمرد والثورة. نعود مرة أخرى لاستكمال تحليل أسلوب المخرج السينمائى فى خاصية اعتماده على تكنيك الحكى والسرد، حيث عدد المخرج مصادر الحكى المحملة بالفانتازيا التى تلعب دور الخبيرة بالماضى والعليمة بالحاضر سواء صمتا أم كلاما كما ذكرنا، مع إضافة هذه الأفعى السحرية أقرب المقربين للعم الشرير التى تنقل له ولنا أحيانا كل الأخبار المستغلقة خلف حوائط القصور، وما أدراك ما خلف حوائط القصور.. طبيعى أن يمزج المخرج فى تناوله لهذا العمل بين الرؤية البسيطة فى المعالجة ذاتها للخطاب الفكرى المطروح دون تسطيح بأى حال، مع إضافة الكثير من المبالغات وليس الافتعالات المقبولة طبقا لطبيعة حكايات الأطفال والحواديت الشعبية، وهو ما سمح أصلا بمبدأ وجود الغيلان والعمالقة والجنيات وما شابه من المخلوقات السحرية الجميلة. هذا بالإضافة إلى توحيد منهج فريق الممثلين فى امتلاك مفاتيح الشخصيات والتعامل معها بفهم كل طبقاتها، لكن مع الاحتفاظ بهذا الفهم والوعى فى الداخل وإبراز بساطة التعبير المختلطة بمبالغات كاريكاتيرية الانفعال فى أدوات التعبير الصوتية والجسدية دون كتمان المشاعر فى الداخل كثيرا، مع الحرص على نقلها إلى سطح الملعب الخارجى بصفة مستمرة. حتى فيما قبل

ذروة لحظة الاختيار أى عند عثور البطلة على الجنية السمراء بالمصادفة البحتة كالعادة بعد كم هائل من المغامرات والمطاردات، لم تبد البطلة حزنا زائدا ولم تطلق العنان للبكاء أو النواح مثلا، عندما استخدمت الجنية حقها الطبيعى فى الرفض ولم توافق على فك تعويذة الشابة الجميلة بعد كل هذا العذاب. وعندما اكتشف العم الطامع فى العرش سر هذه التعويذة وأمر الحبيبة بقتل حبيبها ليتخلص من غريميه بضربة واحدة، تذكرت الأميرة المسحورة مقولة والدتها إن إرادة الإنسان أقوى من كل شىء بل أقوى من السحر ذاته، ليلخص الفيلم أقصى درجات مفهومه الفكرى المنشود. وظف المخرج رحلة البطلة فى الطواف بين العديد من الأماكن والأزمان وطبائع المخلوقات، وسط بريق شمس النهار أو لمعان الأضواء المنيرة ليلا وتكريس روح البهجة باستمرار، ليقوم بجولة ثرية متنوعة بين الطبيعة الساحرة والأماكن المغلقة، ويحكم قبضته على تنوع وسائل التعبير والحلول السينمائية البصرية السمعية مع كل براح الخيال المتاح؛ فشاهدنا مشاهد تمثيلية قصيرة وطويلة ومشاهد لأخرى صامتة مايم تماما، وأيضا مشاهد مطولة غنائية راقصة حتى لو كانت الأميرة ترقص وتغنى بالأمر. وإن كنا نرى أن مساحة الغناء والاستعراض بصفة خاصة فى هذا الفيلم كانت متاحة تماما أكثر مما شاهدنا، مما كان سيزيد من قدر المتعة المنبعثة فى ظل قدرة المخرج على ضم العديد من المتناقضات فكريا وجسديا ومصالحتها بسلاسة فى كادر واحد؛ فأضفى مصداقية وحميمية وألفة حقيقية على هذا الفيلم البسيط الممتع إلى حد كبير..(٤٦١)

"مؤامرة فى الأمم المتحدة/The Interpreter"

و"كنز الصحراء/Sahara"

خريطة أفريقيا حائرة بين اللآلىء والمذابح؟!!

كانت ومازالت قارة أفريقيا السمراء منبعا شديد الثراء للإلهام عند الكثير من البشر على كل شكل ولون.. هى صاحبة الخريطة المترامية الغامضة التى تغرى أى رحالة بالبحث والتنقيب، وهى صاحبة أعلى نسبة من الثروات الدفينة البشرية والمعدنية والطبيعية التى تغرى أى طامع ومستعمر ليحل فيها ويبنى عالما داخل العالم، وهى صاحبة نسبة مخيفة من السكان الفقراء وأصحاب الأمراض البسيطة والكبيسة والمستعصية، ويكفى بعض الصور مجاعات الأطفال وعظام الشيوخ لتقشعر الأبدان. أفريقيا.. قارة السحر والعذاب والمتناقضات بعينها..

من الطبيعى اختلاف مشاهدتنا لأى فيلم يتعلق بقارة أفريقيا عن أى متلق آخر فى أى زمان ومكان ينتمى إلى قارة أخرى. الآخر يشاهدها من الخارج ونحن نشاهدها من الداخل كجزء لا يتجزأ منها. لكن إذا جاء الانتماء إلى قارة أفريقيا بمنطق التبعية الآلية المفروضة علينا طبقا لتصنيفات جوفاء، فلن نختلف كثيرا عن المتلقى الخارجى الذى يتابع من باب الفضول المحدود المدى إلى حين، لكن

الانتماء الحقيقى الذى نقصده هو مشاهدة الأفلام المتعلقة بأفريقيا السمراء، بوصفنا قطعة من قلبها مهما ابتعدت المسافات أو تقاربت ومهما كانت تدرجات لون البشرة السمراء. من حسن أن هناك فيلمين أمريكيين هامين يحفران فى أعماق قارة أفريقيا من المنظور السياسى أولا وأخيرا يعرضان فى السوق المصرى فى نفس الوقت، مما يتيح لنا فرصة التحليل المدعم بالمقارنة والتقاط خيوط الاتفاق والاختلاف والرؤى والتفسيرات والمبررات والأهداف. الفيلم الأمريكى الأول هو "مؤامرة فى الأمم المتحدة /The Interpreter" ٢٠٠٥ إخراج سيدنى بولاك، والفيلم الأمريكى الثانى هو "كنز الصحراء/Sahara" ٢٠٠٥ إخراج بريك إيزنر فى أول أعماله السينمائية.. تدلنا التواريخ فى البداية أننا أمام إنتاج حديث لابد أنه وثيق الصلة بما يجرى على الساحة الأفريقية الآن من وجهات نظر مختلفة، كما أننا أمام قضايا سياسية إنسانية اجتماعية بالدرجة الأولى، تتمركز حول الانقسام بين طموحات الزعامة الأفريقية وأحلام الشعب البسيطة. كما نلاحظ أن الفيلمين يبديان تعاطفا كبيرا مع طبيعة القضايا ومشكلات السكان من حيث المبدأ، لكن يظل البطل المنقذ دائما هو الرجل الأبيض أو المرأة البيضاء سواء كانت تنتمى إلى أفريقيا من حيث الجنسية أم لا. مع ذلك التعاطف مع الشعوب والموضوعية فى التناول والمعالجة كفيل بإذابة الحواجز بين البشر، ويجعلنا نتخطى بعض الشىء خانة الجنسية الضيقة المحددة فى البطاقات وجوازات السفر. فهى فى النهاية أوراق مجردة جافة لا تشعر ولا تفعل ولا تضر ولا تنفع، والإنسان فقط هو الذى يحييها ويمنحها القيمة بإيمانه وإنجازاته. الحياة كما يقولون موقف..

نبدأ بالفيلم الأول "مؤامرة فى الأمم المتحدة" للمخرج الأمريكى المخضرم سيدنى بولاك، الذى قدم ثمانية عشر فيلما نالت ما يقرب من ستة وأربعين ترشيحا لجائزة الأوسكار. كما رشح بولاك للأوسكار ثلاث مرات وفاز فعليا بالجائزة عن فيلمه الكبير "خارج أفريقيا/Out Of Africa"، الذى نال وحده سبع جوائز أوسكار. من المعروف أن سيدنى بولاك منتج كبير أيضا يتصدى بحرفية وشجاعة ودراسة للأفلام الصعبة، فهو يحمل وجهة نظر فنية موسعة واعية لا تتقيد بمجتمعه بمنطق المنتج الفنان، مثلما أنتج الفيلم الكبير "الجبل البارد/ Cold Mountain" الذى لعبت بطولته النجمة الموهوبة نيكول كيدمان بطلة الفيلم الحالى. حصل فيلم "مؤامرة فى الأمم المتحدة" أو "المترجمة" طبقا للترجمة الحرفية للعنوان فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم ونصف، وبدأ عرضه فى الثانى والعشرين من شهر أبريل هذا العام ويستغرق عرضه على الشاشة ساعتين وثمانى دقائق. الجدير بالذكر أن هذا الفيلم تم تصويره فعليا فى المقر الحقيقى للأمم المتحدة كأول عمل سينمائى يتم تصويره هناك، وذلك بعد أخذ موافقة رسمية صريحة من السيد كوفى آنان أمين عام الأمم المتحدة بنفسه. وهو ما يدل على قيمة هذا الفيلم ووجهة نظره المطروحة الجديرة بالتأمل والمناقشة، كما أضفى التصوير فى هذا المكان الضخم الحساس مصداقية خاصة على العمل وزاوية جديدة لرؤية العين مغلفة بالفضول والدهشة لكل من لم يدخل هذا العالم من قبل. العالم الذى نعنيه ليس فقط الجدران والأبواب والغرف الصغيرة والدهاليز الصماء، لكننا نقصد هذه المنظومة التى تدار فيها المفاوضات والاتفاقيات والعهود والبنود والمواثيق والمداولات والمؤامرات

والأخذ والرد والمعارك الكلامية السياسية، وكل ما يخطر على بال المتلقى من تفاصيل ولا يصلنا منه عبر وسائل الإعلام سوى سطور قليلة تلخص وتعرض اللعبة من بعيد. لقد أخذ كاتبا القصة السينمائية مارتن ستلمان وبرندان وارد وفريق كتاب السيناريو سكوت فرانك وتشارلز راندولف وستيفان زيليان المتلقى من يده، وتوغلوا به عبر الدهاليز العميقة وتسللوا به ومعه داخل مبنى الأمم المتحدة، لكن من الأبواب الخلفية التى تكشف الساحة من منظور مختلف تماما، ربما يكون أكثر وضوحا خاصة كلما يبتعد عن بريق وهيبة ووقار الأبواب الأمامية المتأنقة. المفارقة المثيرة أن الفيلمين اللذين نقدم لهما قراءة تحليلية مقارنة هنا يتشابهان كثيرا فى الاعتماد على مشهد افتتاحى مثير للغاية سريع الإيقاع يلعب فيه الموت دور البطولة، وفجأة تنتهى هذه الصحبة من المشاهد التعريفية ليدخل بنا العملان عالما مختلفا تماما فيما يبدو عما شاهدناه فى البداية. بمرور الوقت سنكتشف تدريجيا العلاقة الوطيدة بين العالمين، وعندما تزول الحواجز أكثر سنتأكد أنهما فى الحقيقة عالم واحد له عدة بوابات متشعبة ربما تمتد على مساحات قارات عديدة.. نعاود التركيز على مجموعة المشاهد الافتتاحية للفيلم الجرىء الهام "مؤامرة فى الأمم المتحدة"، حيث يخوض بنا المخرج سيدنى بولاك مغامرة فى أحراش أفريقيا عبر سيارة يستقلها ثلاثة رجال، يبدو عليهم القلق والترقب المشوب بالخوف وكأنه لا أمان لشىء. عندما يدخل اثنان منهما فقط فى وضح النهار داخل ملعب واسع فارغ للألعاب الرياضية، لا يجدان سوى طفلين صغيرين قاربا على سن المراهقة بالحسابات التقليدية، يصطحب الطفلان الرجلين ويدخلانهما فى قبو مغلق حيث مجموعة من جثث الأفارقة المتناثرة نتيجة مذبحة جماعية مقززة واضحة. ثم تختتم هذه الصحبة التى تثير قدرا متواصلا من الفضول والإثارة داخل قنوات الاستقبال بقتل الرجلين على يد الطفلين، وهروب الرجل الثالث المنتظر بالخارج الذى سنعرف فيما بعد أنه صحفى فرنسى سيلعب دور حلقة الوصل والتفسير بين كل ما يحدث الآن وكل ما هو قادم من مفاجآت وأسرار. مكان وزمن غريبان للقتل والفاعل أكثر إثارة وعجبا، سواء كان هؤلاء الوحوش الذين أبادوا هذا الجمع الأعزل من الأفارقة، أم كان هذان الطفلان اللذان يلعبان ويقتلان فى نفس الوقت أو ربما يلعبان ويتسليان بالقتل. كل ما هنالك أن عدد الضحايا زاد اثنين وأيضا عدد الوحوش البشرية من القتلة زاد اثنين. لكن السؤال: من هو الرأس المدبر الخفى الذى يحرك كل الخيوط فى يده مثل عرائس الماريونيت ولا يعلمه أحد؟؟ سؤال صعب يبحث عن الأسرار خاصة إذا كان الزعيم سر غامض على الغالبية، لكن السؤال سيصبح أصعب عندما نعرف أن الفاعل الحقيقى معلوم بل ويعرفه الجميع فى بلاده محليا وعالميا. إنه الزعيم الأفريقى الدكتاتور زوانى (إيرل كاميرون).. قبل الانتقال إلى المرحلة التالية نستخلص مما سبق أن المخرج سيدنى بولاك نجح من البداية فى تأسيس الجو العام المناسب للفيلم، الذى يقوم أولا وأخيرا على خلق وبث مشاعر الخوف وعدم الثقة بالآخر، وارتكاب فعل القتل فى أى وقت مع تساقط عدد الضحايا باستمرار، مع التركيز على قلة الحوارات وأحيانا انعدامها وكثرة التفاصيل التى تتراكم فى النهاية مكونة حدث واحد هام، وسيطرة لغة التوتر من كثرة الأسرار وتوالى المفاجآت القاتمة. من هذا المنطلق قاد المخرج منهجا عاما يعتمد على التحليق ببطء فى دائرة موسعة ممتلئة بالتفاصيل، ثم

الإسراع المفاجىء بالحدث فى لحظة واحدة مباغتة والتركيز على نقطة بعينها لتشتبك البداية مع النهاية فى بقعة واحدة. لهذا قدم فريق العمل خلف الكاميرات المكون من مدير التصوير داريوس كوندجى والمؤلف الموسيقى جيمس نيوتن هوارد والمونتير وليام شتاينكامب نسقا من الهارمونى الفكرى البصرى، ولعبوا على وتر المد والجزر داخل المشاهد التى تبدو فارغة أحيانا، لكنهم يعرفون متى يرخون الخيط ومتى يجذبونه نهارا أو ليلا عبر وسائل الإضاءة الطبيعية أو الصناعية. أى أنه لم يعد للمفاجآت وقت بعينه، خاصة إذا كانت الأسرار مخبأة داخل كل الشخصيات التى سنلتقى بها ومستمرة معنا طوال الوقت حتى النهاية، ولا مجال لاتباع المنهج التقليدى فى أفلام الرعب مثلا وحجب المفاجآت حتى فترة الليل وانقطاع التيار الكهربائى إلا آخر ما نعرفه.. كما لعب المؤلف الموسيقى طوال الوقت على مزج الموسيقى الأوروبية بالإيقاعات الأفريقية الصاخبة المقلقة، المعلنة عن قرب قدوم الحدث كصيحة تحذير تطلق فى غابات الكون، مع الأخذ فى الاعتبار ترك مساحات غاية فى الأهمية للحظات الصمت فى ظل حالات الترقب أو تحت وقع حدث حزين وما أكثرها..

نترك المشاهد الافتتاحية فى الخلفية القريبة وننتقل إلى مبنى الأمم المتحدة مباشرة وسط إجراءات أمنية تبدو مشددة لكن يمكن للبعض اختراقها، ونتابع إحدى الجلسات المنعقدة وعلى الأطراف العليا خلف الكبائن الزجاجية يجلس المترجمون ومن بينهم المترجمة الشقراء الشابة الجميلة سلفيا بروم (نيكول كيدمان) التى تتقن عدة لغات من بينها ال "كو"، وهى واحدة من اللهجات الأفريقية التى يتحدثها شعب ماتوبو. من خلال ممارسة عملها فى الكابينة المنعزلة لترجمة الجلسات العلنية أو فى ترجمة الجلسات الخاصة فى الغرفة المغلقة بين الجانب الأفريقى والأوروبى، تبدأ أول ملامح التركيبة الدرامية لشخصية سلفيا ذات القوام الفارع والجسد المستقيم الشامخ والعينين الثابتتين، بقدرة كبيرة على التركيز وإضفاء نزعة اهتمام وإنسانية على عملها دون أن تترجم كآلة صماء. شخصية جادة تسير بخطوات حادة وترتدى طبقا لتصميمات سارة إدواردز ألوانا صريحة تميل إلى البساطة الشديدة والأناقة، تبرز استقلالية الشخصية واكتفاءها بذاتها مع حزن منزو يحمل هموما كثيرة دون سبب واضح.. يوما ما عادت سلفيا بروم إلى مقر الأمم المتحدة لتأخذ حاجياتها التى نسيتها، وبالمصادفة البحتة كان المايكروفون الذى يفتح قناة اتصال مع سماعتها الخاصة مازال مفتوحا؛ فسمعت رغما عنها حديثا سياسيا هاما أو عقد مؤامرة اغتيال شديدة الخطورة تستهدف الزعيم الأفريقى زوانى حاكم شعب ماتوبو والديكتاتور المخيف أثناء إلقائه كلمته فى مقر الأمم المتحدة.. بمجرد ما شعر بها المتحدثان انفتحت شلالات الجحيم على سلفيا ليس فقط لمعرفتها أسرار خطيرة، لكن لانكشاف بوابات الماضى البعيد القريب الذى تخبئه داخلها عندما يتضح أنها تحمل جنسية أفريقية صميمة وتنتمى إلى القارة السمراء قلبا وقالبا. تذكرنا مصادفة التعرف على سر خطير بوجود الشخص الخطأ فى المكان الخطأ، وكل ما يترتب عليه من نتائج وبناء فنى متكامل، بنفس المنطق الدرامى الذى قام عليه الفيلم الأمريكى "المرأة القط/The Catwoman" عندما استمعت البطلة (هالى بيرى) إلى حديث عن مستحضرات تجميل تهدم الصحة كاملا من تصنيع المؤسسة التى تعمل بها.. المهم أن استماع سلفيا لهذه المؤامرة فتح

العديد من القنوات ودهاليز الأسرار هنا وهناك، سار بالصراع الدرامى للعمل السينمائى فى خطين متوازيين تداخلا فيما بعد.. الخط الأول هو الذى يتعلق بسلفيا بروم التى سنكتشف بالتدريج البطىء أنها إحدى المناضلات ضد الظلم عامة وضد الدكتاتور زوانى خاصة، وهى الصديقة الصدوقة للصحفى الفرنسى الذى سيقتل فيما بعد، كما أنها شقيقة المناضل الأفريقى الشاب الذى لقى حتفه فى البداية مع زميله على يد الطفلين فى الملعب الرياضى الفارغ. أما الخط الثانى فيتعلق بعميل الأمن القومى توبن كيلر (شون بن) الذى ترافقه دائما زميلته النشيطة المرحة الذكية دوت وودز (كاثرين كينر). بنفس منهج سيدنى بولاك الذى حللناه من قبل نكتشف أن توبن المكلف بحماية الزعيم الأفريقى ثم بحماية سلفيا فقد زوجته منذ أيام قليلة جدا فى حادث، ويعيش منكسرا حزينا مع أنه متأكد من خيانتها. لكن الخيانة الفردية ومردودها الضيق شىء وخيانة الوطن والمذابح الجماعية شىء آخر تماما.. لم تكن مهمة توبن سهلة فى التعامل مع سلفيا التى تخفى الكثير من الأسرار لذكائها الشديد وحياتها المركبة، كما أنهما يتبعان مفهوما مختلفا فى الحياة حيث تؤمن سلفيا بلغة الحوار والدبلوماسية، ولم تنس أبدا أنها اضطرت يوما ما لاستخدام الطلق النارى للدفاع عن قضيتها مع أنه ضد شخصيتها، بينما يؤمن توبن بلغة الفعل حيث اعتاد ألا ينظر للوجوه وإنما يخترق دواخل النفس البشرية. لم تكن سلفيا تحارب ضد الظلم ولم تكن تهرب من المذابح فقط، لكنها كانت تشعر مثل غيرها من الأفارقة بالتغفيل الشديد عندما صدقوا بل آمنوا بالزعيم الوطنى زوانى وحفظوا كلمات كتبه المتسامحة الوطنية البريئة عن ظهر قلب، لكن هذا قبل أن ينقلب الزعيم المناضل إلى دكتاتور أسوأ وأبشع ممن كان يقود شعبه ليحارب ضدهم.. لهذا يعتبر مشهد المواجهة الأخير بين سلفيا والزعيم فى حجرة مغلقة بمقر الأمم المتحدة، وهى توجه إليه مسدسها من أجمل وأقوى مشاهد هذا الفيلم وأطولهم حوارا، ليفتح أبوابا أخرى وجدليات معقدة حول إشكاليات التسامح وجدوى الاختيار بين النضال السلمى والنضال المسلح وانهدام الأحلام وبعثة الآمال وصدمة الشعوب فى زعمائها الكاذبين. كانت سلفيا فى هذه المواجهة الأخيرة تتحدث بلسان شعبها من الأحياء والشهداء ونيابة عن كل إنسان يتطلع إلى الحرية والأمان، مع كل بحار دموعها السائلة أفرغت سلفيا قطرة واحدة فقط من الحزن المحتل قلبها ونفثت مجرد واحد بالمائة من غضبها المخيف المكتوم فى وجه الزعيم القومى الكهل الذى قاد شعبه فى الماضى ليحميه من الوحوش، لكنه الآن وبعد تبادل الأدوار أصبح هو الوحش المفترس الذى يلتهم شعبه! حتى عملية الاغتيال المدبرة ضده كانت لعبة ذكية منه ومن عصابته لاستكمال فصول مسرحيته الهزلية السخيفة التى لا تضحك أحدا.. من خلال العينين النافذة المعبرة بمهارة لنيكول كيدمان والأداء الإنسانى جدا الراقى لشون بن، ترك المخرج سيدنى بولاك سؤالا للمتفرج ليجيب عليه بنفسه: ترى هل يمكن التواصل بين شخصين يقف كل منهما على ضفة مختلفة متقابلة لنفس النهر أم لا؟!!

ننتقل إلى الفيلم الثانى ونذكر فى البداية أن هناك خمسة أفلام فى السينما العامية يحملون نفس الاسم تماما "صحراء"، نستعرضهم من باب التوثيق وليس من باب المقارنة لاختلاف القضايا تماما بينهم. الأول تم إنتاجه عام ١٩١٩ إخراج

آرثر روسون، الثانى فيلم أمريكى رفيع المستوى إنتاج عام ١٩٤٣ إخراج زولتان كوردا، الثالث فيلم أمريكى أيضا ١٩٨٣ إخراج آندرو مكلاجلن، الرابع فيلم أسترالى أمريكى مشترك إنتاج عام ١٩٩٥ إخراج بريان ترنشارد – سميث وهو إعادة صريحة للفيلم الثانى، والخامس هو الفيلم الأمريكى الحديث "كنز الصحراء/Sahara" ٢٠٠٥ إخراج بريك إيزنر فى أول أعماله السينمائية، وهو الفيلم الذى سنتوقف أمامه لتقديم قراءة تحليلية تفصيلية.

استلهم فريق كتاب سيناريو الفيلم الحديث توماس دين دونيللى وجوشوا أوبنهايمر وجون سى. ريتشاردز وجيمس فى هارت رواية المؤلف كلايف كاسلر، وصاغوها فى قالب سينمائى يمزج بين المغامرات وكوميديا الموقف والشخصية. وقد سبق تقديم نفس الرواية التى حققت مبيعات كبرى، عندما تحولت إلى الفيلم السينمائى البريطانى الأمريكى المشترك "انتشال تايتانك" ١٩٨٠ إخراج جيرى جيمسون بطولة جيسون روباردز وريتشارد جوردان. ومثلما بدأنا الفيلم الآخر نعود إلى مجموعة المشاهد الافتتاحية للفيلم حيث بدأ مثل زميله السابق بداية ساخنة جدا، وإن كانت أكثر جرأة وشمولية وتحمل مؤشر القتل الجماعى أيضا. لم يتركنا المخرج الجديد طويلا للبحث عن مفهوم الزمان والمكان أمامنا، ليدلنا مباشرة أننا فى نهايات الحرب الأهلية الأمريكية، حيث اشتد الضرب على إحدى الغواصات بشراسة ويتعالى تبادل البارود، إلى أن يأمر القائد العسكرى فجأة بإيقاف الضرب دون سبب ليثير حيرة جنوده وحيرة المتلقى أيضا. وبعد فاصل أسود طويل يملأ الشاشة ومن إظلام تام وإيقاع متقطع ومونتاج يجرى من الموت بجنون هنا وهناك تلاحقه كاميرات لا تستقر على حال من قلب الحدث، تتغير الحالة الدرامية البصرية تماما ويجذب المخرج الجديد بريك إيزنر كل فراملة الفنية وأدواته الإبداعية مرة واحدة لتتوقف المسيرة السابقة. ونفاجأ أمامنا بنقلة جانحة لعصرنا الحالى وبالتحديد فى غرفة مغلقة، نستعرض صور شاب أمريكى ناجح وشهاداته العلمية المعلقة على الحائط فى غرفته وقصاصات صحف كثيرة، تحول مشاهد المعارك السابقة إلى مجرد خبر فى صحيفة يفيد اختفاء السفينة الحربية التى شاهدناها إلى الأبد بكل من داخلها. تعاون مدير التصوير سيموس مجارفى مع المونتير آندرو ماكريتشى فى التمهل كثيرا حتى وصلا إلى حد البطء المقصود فى استعراض غرفة الشاب، والقيام بوظيفة التعريف به أيضا من خلال المعلومات المقدمة عنه، لكن شتان الفارق بين إيقاع الموت وإيقاع فرحة الحياة واستمراريتها دون الخلل بحيوية اللحظة ذاتها. بعدما أصابنا دوى المدافع بالتوتر المباغت جاءت نغمات المؤلف الموسيقى كلينت مانسل بمذاقها العصرى الخفيف، لتقدم جملا موسيقية رشيقة خفيفة تتماشى مع الإيقاع العام لشخصية الشاب أستاذ الاستكشافات ديرك بيت (ماثيو ماكونوهى). هذا الرجل المرح القوى يحمل داخله مجموعة من المتناقضات والمميزات أيضا.. هو ابن رجل سياسى أمريكى يحمل نصف عقل عاقل ومتزن جدا مع أن نصفه الآخر مجنون ومتهور جدا، يهوى المغامرات والغوص والاستكشافات تحت البحر. نموذج للقائد الذى يخطط ويضع تدبيرا محكما متباينا، لكن مطلوب منه فى نفس الوقت اتخاذ قرار مصيرى فى أقل من ثانية، وإلا فقد حياته وكل فريق عمله إلى الأبد. فى نقطة تشابه مع الفيلم السابق نجد أن الصراع الدرامى يسير هنا أيضا فى خطين متوازيين تماما.. الأول تصميم ديرك على استكشاف مكان السفينة الحربية

الغارقة بصحبة صديقه آل جوردينو (ستيف زان)، بعدما استئذنا من صاحب اليخت البحرى الكبير (وليام إتش. ماسى)، الذى يدير عمله لحسابه وليس لحساب الحكومة الأمريكية. الثانى اكتشاف الطبيبة الجميلة د. إيفا روخاس (الإسبانية بنيلوبى كروز) مع زميلها الأسمر وفاة عدد من الأفارقة بأعراض متوحشة لمرض غامض، اعتقدت فى البداية أنه وباء وذهبت لتفتش عن مصدره مما أوقعها فى مخاطر كثيرة، وفى كل مرة ينقذها ديرك من القتل بمعجزة وحسن قيادة وذكاء.. برغم أنهما اجتمعا أحيانا وافترقا كثيرا ورغم تباين أهداف كل منهما تماما، فإن عملة ذهبية غريبة وصلت إلى ديرك بالمصادفة البحتة أيضا جعلته يشد الرحال ناحية غرب أفريقيا وقبائل الطوارق، وهى نفس الوجهة التى سلكتها د. إيفا روخاس ليستكمل الثلاثى رحلتهم سويا، ويربط الفيلم بين الماضى أى مشاهد الفيلم الأولى وبين الحاضر، أى ما نراه الآن بهدوء وتماسك ووعى فى إدارة فريق العمل. اعتمد المخرج بريك إيزنر على منهج التناقض بين أركان الفيلم لإحداث التوازن المطلوب تماما مثلما فعل فى البداية. فهو أحيانا يحشد كل مجهوداته لقيادة معركة طويلة جدا، وخوض مغامرات غير متوقعة فى قلب أو حول الصحراء خارج حدود الحسابات التقليدية، استخدم فيها ساحة البحر بقيادة اللنشات وساحة الجو بقيادة الطائرات وأرض الصحراء باستخدام السيارات والجمال. هنا بالذات يعلو صوت موسيقى الإيقاعات الأفريقية لكن بنبرة ورسالة تعلن وجود الخطر الفعلى وتصاعده بدليل المعارك الدائرة أمامنا، وهو ما يختلف عن إيقاعات التحذير المترقبة الأفريقية فى الفيلم السابق التى تخفى أكثر مما تعلن. من قلب مشاهد الآكشن مزج المخرج دائما بينها وبين كوميديا الشخصية النابعة من الرفيق آل جوردينو الذى يحمل وحده عقلية مختلفة تماما. فهو قادر على فك المعضلات البحرية والعلمية بمهارة فى نفس الوقت الذى ينشغل فيه بفقدان الكاسكيت، التى تطايرت منه فى الهواء بفعل اشتداد طلقات المدافع؛ لأنها عزيزة عليه جدا.. فى أحيان أخرى نجد الساحة الدرامية هادئة تماما على المستوى صوت الرصاص الصريح، حيث يفرغ المخرج الوجود من حوله لمتابعة مواقف تبدو صامتة فى ظاهرها وفى باطنها خطير كتمهيد وتحضير للصدامات القادمة أيضا. فيما يتفق مع الفيلم السابق أيضا نكتشف أن زعيما أفريقيا هو سبب كل المذابح التى تحدث، وأن اتفاقه مع المستثمر الأمريكى على الاستفادة من النفايات الكيماوية وإلقائها فى النهر ستصيب أفريقيا ثم العالم كله بالإبادة الجماعية. لكى تعود خيوط الصراعيين الدراميين للالتقاء فى نقطة واحدة، يعثر ديرك فى طريقه على سفينة الموت المفقودة فى قلب الصحراء بعدما جف النهر القديم وداخلها كنز من العملات الذهبية لا يقدر بثمن، لكنه يتركه لأهله الأفارقة الذين يستحقونه دون إخبار الحكومة الأمريكية بأى شىء عنها، بعدما تقاعست فى إنقاذ ديرك والعالم أجمع. حتى عندما عرضت السلطات على البحار العسكرى القديم قائد اليخت الأعلى العمل معها، نجده يرفض رفضا قاطعا غاضبا ويعلنها صراحة أنه لن يعود إلى العمل مع الحكومة الأمريكية مهما حدث ومهما كان الثمن. فما لاقاه منهم يكفيه ويزيد! (٤٦٢)

سينما اليوم

موهوبون يحتاجون إلى فرصة ومتضاءلون نحتاج منهم هدنة!

منذ عدة أيام استضاف برنامج تليفزيونى مصرى الفنان الكوميدى الكبير سمير غانم وسألوه عن الجيل الحالى من الممثلين خاصة الذين يظهرون فى السينما الشبابية كما يطلق عليها البعض بالخطأ؛ فضحك ضحكة ساخرة ممتزجة بأسى يحاول إخفائه، وأوضح باختصار أن حال فن التمثيل لا يختلف عن حال فن الغناء.. كل يوم نجد ممثلا جديدا وصوتا جديدا، لكن الموهوبين بحق قلة قليلة للغاية. كل من هب ودب الآن أصبح يمثل ويغنى، وللأسف معظمهم متشابهون بلا علم أو ثقافة..

هذه الكلمات الموجزة التى قالها هذا الفنان المخضرم المعاصر أجيالا متوالية من الفنانين منذ ستينيات القرن الماضى، تلخص الصورة العامة للحالة العامة التى تسيطر على سينما اليوم بالتحديد، وهو ما يقلل من عنصر الاستمتاع ويقلل أيضا من قيمة العمل ككل. لنترك الأبواب الأمامية والعناوين العمومية لقضين فن التمثيل فى السينما الشبابية، وننتقل إلى الأبواب الخلفية لتحليل أسباب ونتائج الواقع الحالى. كما أنه ليس من المنطق العلمى تعميق الأحكام ونفى الموهبة عن جميع العاملين بمهنة التمثيل، لهذا يجب التفرقة بين هذا وذاك بوضوح. من المعترف به فى كل سجلات السينما العالمية أن الهرم التمثيلى يتربع على عرشه دائما النجم السوبر أو نجم الشباك كما يطلقون عليه، ثم يأتى فى المرحلة الثانية الممثل الذى يحمل موهبة أقل وهكذا. لكن الأفلام الحالية التى نشاهدها على شاشة السينما المصرية وما أكثرها تدفعنا إلى اختراع تصنيف آخر تماما يؤكد وجود ممثلين دخلوا هذه المهنة بالخطأ، فى ظل حالة العزلة التامة بينهم وبين متطلبات هذه المهنة من قريب أو من بعيد، وعلى رأس هذه المتطلبات عدم توفر الموهبة من الأصل..

فى البداية يجب علينا تقسيم الممثلين المتواجدين حاليا على الساحة السينمائية المصرية إلى ثلاث فئات مختلفة.. تضم الفئة الأولى جيل الممثلين الكبار مثل عادل إمام وسمير غانم ومحمود يس وأحمد زكى ونور الشريف وحسين فهمى ومحمود عبد العزيز وميرفت أمين ونجلاء فتحى وغيرهم ممن ينتمون إلى هذا الجيل، بينما تضم الفئة الثانية جيل الوسط من الممثلين مثل ليلى علوى وإلهام شاهين وهالة صدقى وهشام سليم ودلال عبد العزيز هشام عبد الحميد وعبد الله محمود ومحمود حميدة وغيرهم. وأخيرا نصل إلى الجيل الحديث الذى يمثل السينما الشبابية موضوع مناقشتنا، ويضم على سبيل المثال محمد هنيدى والراحل علاء ولى الدين وأحمد السقا وهانى رمزى وحنان ترك ومنى زكى ونيللى كريم، ثم يأتى كريم عبد العزيز وهانى سلامة ومنة شلبى وغادة عادل وعدد غير محدود من الأسماء التى تهب علينا فى كل فيلم فى طابور طويل لا نهاية له.. هذا التقسيم الهرمى يخضع بصفة أساسية إلى مراحل عمرية طبقا لقانون الحياة، لكنه فى حقيقة الأمر لا يخضع أبدا إلى مدى القدرات الفنية ومصداقية الموهبة أو حساب الأعمال من ناحية الكم. بنظرة عامة

سريعة إلى الجيل الأقدم سنجد معظمهم توقف عن خطب ود السينما المصرية منذ سنوات طويلة، باستثناء الفنان عادل إمام الذى تأثر هو الآخر بالموجة الشبابية الجديدة، وتباعدت المسافة الزمنية بين سنوات إنتاج أفلامه بعدما كان ضيفا سنويا دائما. يعتبر الفنان نور الشريف النموذج الوحيد شبه الصامد على المستوى السينمائى بين هذا الجيل بعيدا عن كم وكيف أعماله السينمائية، ولعل فيلمه الأخير "أولى ثانوى" إخراج محمد أبو سيف خير دليل على استمرار موهبته، خاصة أن هذا الفيلم بالفعل ورغم كل ظلم الدعاية الذى تعرض له يعد واحدا من أفضل وأجمل أفلام السينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة. وبينما اتجه معظم ممثلى الجيل الأقدم للتليفزيون، مازال الجيل الأوسط يتأرجح بين هنا وهناك يبحث عن فرصة سينمائية بصفة خاصة لإثبات الذات. قصدنا هذا المرور السريع جدا على هذين الجيلين حتى نتفرغ إلى فن التمثيل السائد حاليا على خريطة الجيل الحالى، لكن لابد أولا من التوقف أمام البنية الأساسية التى يقوم عليها فن التمثيل،ولابد أن يتوفر فيها الموهبة والثقافة والعلم والوعى والتدريب. إذا أراد الممثل الوصول إلى مكانة بعينها فى مجتمعه، فيجب أن يتعمق فى أعماق قلبه من أحداث وسياسات وأوضاع وتغييرات، ويلم بالماضى والحاضر ليكون له القدرة على استشراف المستقبل. يجب أن يكون الممثل على وعى بوطنه ليكون لسان حال وطنه، يستشعر مشاكله وهمومه ويحتك مع أجيال مختلفة وفئات مختلفة ومهن متباينة مهما كانت بسيطة. الممثل الموهوب لابد أن يحمل عقلا موهوبا يقظا متصالحا بقدر مع نفسه، كى يستطيع التصالح مع الآخرين ويكون أيضا أداة تصالح الآخرين مع أنفسهم ومع غيرهم. فهذا الممثل الذى يظهر طوال الوقت على الشاشة لابد أن يحمل الجنسية المصرية فى قلبه وعقله وروحه أولا قبل أوراقه الرسمية، لا ينعزل ولا يتعالى ولا يتخلى عن نفسه أو عن الناس؛ لأنه يمثل للناس ولا أحد غيرهم. وإذا كان يثقف نفسه من خلال القراءات فى الصحف والكتب أو من خلال شبكة الإنترنت أو من خلال رحلات السفر، ويتحول طوال الوقت إلى عين فاحصة وكاميرا متنقلة تلتقط وتنقل وتحلل وتختزن. كل النماذج التى يراها أو حتى منظر شجرة ما أو ورقة شجر هى التى ربما يستخدمها فى أحد أعماله، ليلعب فى هذه الحالة دور المستقبل أولا ثم المرسل الإيجابى ثانيا، وفى نفس الوقت ستكون هذه النماذج وغيرها جزءاً لا يتجزأ من المنظومة العامة، التى يرسل لها كل إبداعاته الجسدية والبصرية ومن قبلهما إبداعاته الذهنية الفكرية أولا وأخيرا. هكذا نرى أن الممثل الحقيقى لابد أن يمتلك الأسس الأولية للأحداث والتيارات المحلية والدولية بكل ما يجرى حوله ويحمل هوية بلاده، مهموما بقضاياها وأحوالها بصدق وليس من باب الدعاية الجوفاء أو ادعاء الثقافة.

أما فى نطاق التدريبات التقنية لفن الممثل فأمامه بحر واسع من تدريبات الذهن والإحساس والصوتية، تتضمن النطق ومخارج الألفاظ والتقطيع والتلوين، وإقامة حوارات مستمرة مع جسده ليطوعه لرغباته والفكرة أو الأفكار التى يريد التعبير عنها، بالإضافة إلى تدريبات الرشاقة المستمرة والمرونة والليونة، حتى يكون مستعدا لأداء أى نوعية من الأدوار مهما كانت صعوبتها. كل هذا على المستوى النظرى لابد أن يكون متوفرا، ويمتلك من اللياقة الثقافية ما يؤهله لاختيار الأدوار بعناية أولا ثم تجسيد الشخصية واستخراج طاقاتها واستكشاف

محاورها ودهاليزها وتفاصيلها ليصادقها وتصادقه، ليحييها وتحييه، وفى النهاية يخلدها فتخلده. فى الطريق ينمى الممثل ثقافاته بالتدريج من خلال القراءة عن شخصية معروفة مثلا سيجسدها، أو من خلال القراءة عن فترة تاريخية ما أو إشكالية فكرية ما سيتعرض لها؛ لأنه فى النهاية سيكون له وجهة نظر فى اختياره وتجسيده لكل شخصية يلعبها.

إذا حاولنا تطبيق هذه البديهيات التى ذكرنا مجرد قشور منها بدون تفصيلات على الجيل الجديد من الممثلين فى سينما الشباب، فسنجد أن القليلين جدا منهم هم الذين يحاولون الاجتهاد قدر المستطاع وبمجهود فردى بحت. نحن لسنا فى عصر رمسيس نجيب أو أنور وجدى الذى يتسلم الممثل الذى يحمل بذور موهبة تحتاج للصقل كالأرض البكر القابلة للزراعة، ويقوم بإعداده على كافة المستويات حتى ترتيب أمور الدعاية والإعلان عنه، لهذا تبدو الفوارق واضحة كثيرا بين الأجيال فى قيمة الممثل ذاته واستيعابه للخطورة الشديدة لمهنته، فهو عقل الأمة ولسانها وصوتها ومحاميها وقاضيها وقبل كل شىء هو واحد منها ينتمى إليها قلبا وقالبا. لكن غالبية الجيل الحالى من الممثلين يفتقد الكثير جدا من هذه البديهيات!!! ومهما صعد على أكتاف الآخرين وأخذ دورا مهما فى عمل أو عملين وحتى دور البطولة فى خمسة أعمال مثلا، سيجد نفسه ورغما عنه يتراجع بقوة ف العمل السادس والسابع، مهما استمر بقوة الدفع القهرية وبالوساطة والعلاقات فى الإعلام المتعدد القنوات. فيما عدا ذلك يعد استثناء يستخدم قوة الدفع الذاتية، ولا يملك غير رغبته فى تطوير نفسه طالما أنه يحترم نفسه ومهنته وجمهوره قبل كل شىء، ولا يتعامل مع هذه المهنة الصعبة بكل تأكيد من باب الشهرة أو التفاخر أو المكسب السريع مقارنة أو ممارسة الحرية الزائدة من وجهة نظره الشخصية الضيقة بالطبع. ربما لا نلاحظ تطبيق هذه البديهيات من فن التمثيل إلا عند الفنان أشرف عبد الباقى وراقصة الباليه نيللى كريم.نسترجع أعمالهما الأخيرة لندرك لماذا يتقدمان بخطوات ثابتة من عمل إلى آخر. هما يملكان مفاتيح التعامل مع شخصياتهما ومع العمل ككل، كما أنهما يجتهدان جدا فى استغلال فرصة المشاركة فى العمل ذاته مهما كان ضعيفا، ومهما كانت درجة موهبة وتركيز الممثل الذى يشاركهم مشاهدهما. مهما حدث ومهما كان السياق العام فهما يحاولان بالفعل الاحتفاظ بشخصياتهما الحقيقية المستقلة، لهذا يضيفان دائما من عندهم وجهة نظر للشخصيات التى يلعبانها؛ فتترك بصمة تستحقها عند المشاهد الواعى. واضح أن الاثنين يشتركان فى امتلاك غريزة حب البقاء بقوة ويقاومان الإحباط ويحددان هدفهما بوضوح، ويتعاملان بجدية مع ما ومن حولهما مهما كانت درجة الاختلاف، وإلى حد كبير لا يهتمان بوضع وترتيب أسمائهما على الشاشة، ولا يختبئان وراء رصيد صغير من إعجاب الجمهور ويتخذانه حجة مستمرة للتراجع والتخاذل والاستهتار فى العمل. نأخذ مثلا عمليا لكل منهما على ذلك.. فى فيلم "إنت عمرى" غرق الجميع بداية من المخرج خال يوسف والمؤلف محمد رفعت وباقى الممثلين هانى سلامة ومنة شلبى فى بحر لا نهاية له من الميلودرامية الفجة ذات الدموع المنهمرة كالسيل، أما نيللى كريم فقد تفرغت لفن التمثيل بحق واقتصدت جدا فى أنهار البكائيات والمناحات المتوالية، مع أن شخصيتها هى قمة الحزن والشقاء فى هذا العالم. بالتالى تفوقت كثيرا على بقية طاقم التمثيل رغم أن ترتيب اسمها على

تترات الفيلم جاء بعد كل من تقدم عليها، واستحقت الجائزة الدولية التى نالتها فى الدورة السابقة لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى كأفضل ممثلة. أما أشرف عبد الباقى فنجده يرتقى فى مستوى اختياراته كثيرا ليلعب بطولة الفيلم السينمائى البديع "خالى من الكولسترول"، ليؤكد ليس فقط أنه ممثل موهوب ويملك القدرة على التنويع، ولكن أيضا القدرة على التطوير الملموس رغم كل المشاهد الصعبة التى جسدها فى هذا الفيلم المركب الماكر. ما أصعب أن ترسم براءة الطفولة مجسمة على الشاشة دون ادعاء أو افتعال أو الاختباء وراء السذاجة البلهاء، أو محاولة سرقة ضحكة المتفرج بالضحك عليه كما يفعل الكثيرون من أبطال السينما الشبابية موضة هذه الأيام.. (٤٦٣)

"عريس بالإيجار/Wedding Date"
و"مطبات غرامية/Hitch"
معارك الحب تشتعل على كفة ميزان الذهب

الحياة البسيطة تحتاج إلى بسمة. تزداد الحياة تعقيدا؛ فيتزايد الاحتياج إلى ضحكة.. إذا تناولنا كل الأفلام التى تطرح قضايا هامة لكنها مأساوية وراء بعضها البعض رغم حقيقتها ومصداقيتها، فسيضرب الملل حدود القارىء والقلم معا.. لهذا نحرص دائما على تقديم قراءات تحليلية لأفلام كوميدية بالضرورة، وهى فى النهاية هدنة فنية حياتية نحن فى احتياج إليها..

اخترنا هذه المرة التوقف أمام الفيلم الأمريكى "عريس بالإيجار/ Wedding Date" ٢٠٠٥ إخراج كلير كلنر، وأيضا الفيلم الأمريكى الآخر "مطبات غرامية/Hitch" ٢٠٠٥ إخراج آندى تنانت لعمل مقارنات بينهما سويا، لما يحتويانه من خطوط تصلح للربط بينهما. الاثنان يعتمدان على تيمة كوميديا رومانسية مرحة، والاثنان يقعان فى المنطقة المتوسطة من النجاح لأسباب سنعرفها تفصيليا فى حينها. الأهم من ذلك أن الفيلمين يتمركزان بطبيعة الحال حول الحب والثنائيات العاطفية، ويطرحان سويا تساؤلا هاما: هل الحب سلعة تصلح للتدريس فى فصول عامة تحتاج أحيانا إلى فصول خاصة للتقوية؟ هل الحب يقبل وجوده كمادة لفن التمثيل الهادف الذى لا يعد كذبا فى نظر من يرتكبه؟؟ هذا بحسابات منطق الكذب الأبيض والأسود والأزرق كما يصنفه البعض. هل تحولت المشاعر الإنسانية فى هذا الزمن المادى الصلب ولن نقول الرأسمالى المسيطر كواقع فعلى وعدم استخدامها الآن كسلاح مستقبلى تهديدى إلى حسبة يعد فيها الحبيب على أصابعه مميزات وعيوب هذه العلاقة بعقلانية شديدة، مع توظيف الإيجابيات أحيانا توظيفا شرسا وقلبه إلى نقاط ضعف يستغلها لكسب المعركة مع الطرف الآخر؟؟؟ هل أصبح الطرف الآخر فى الحب خصما فى هذه الأيام؟؟؟؟ المتعارف عليه أن يبحث الإنسان عن حبيب يشاركه رحلة حياته، لكن الجديد فى السواق الآن هو استئجار حبيب يشارك فى تمثيلية الحب بتعاقد شفاهى أو تحريرى، ولا أحد يدرى إذا كان الحبيب المستأجر حرر عقدا بنظام

الإيجار القديم أو الجديد، لكنه على أى حال ليس للتمليك.الحب الحقيقى مهما كان نادرا ويتعامل معه البعض كتحفة مضحكة معتقة ليس للبيع..

ربما يدلنا اسم الفيلم الأمريكى الأول "عريس بالإيجار/Wedding Date" على مدلول التساؤلات السابقة من أقصر طريق، مع الأخذ فى الاعتبار أن العنوان المختار هو الاسم التجارى للسوق المصرى بينما الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم تعنى "تاريخ الزفاف"، وهو الحدث الرئيسى الذى سيحرك مياه الفيلم لتصب كلها بما فيها فى اتجاه نهر واحد. بدأ عرض هذا الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الرابع من شهر فبراير من هذا العام، وتدلنا المفاتيح الدرامية للعمل على نشأة قصة حب أو قصص حب متعددة فى إطار كوميدى تمزج بين كوميديا الموقف وكوميديا الأخطاء والمفارقات المتعددة الناجمة عن الفروق الكبيرة بين الكذب والحقيقة. وقد تم إعداد سيناريو دانا فوكس عن الرواية الشهيرة "البحث عن المتاعب" لمؤلفتها الإنجليزية إليزابيث يانج، والتى تحيلنا كما نتوقع إلى صراع درامى يدور فى الأجواء الإنجليزية التى تمنحنا بعض الحرية من أسر الأجواء الأمريكية طبقا لجنسية مؤلفة الرواية، وهذا ما حدث بالفعل وانعكس على اختلاف هذا العمل عن المفهوم التجارى الأمريكى السائد فى مصر؛ فالتغيير فى النهاية أمر صحى للذهن ينشط قنوات الاستقبال عامة ويحميها من القولبة والصدأ. اعتمد منهج الإخراج لكلير كلنر فى هذا الفيلم الكوميدى على تقسيم الرؤية المطروحة، لتسير فى اتجاهين وراء بعضهما البعض سيتداخلان فى الوقت المناسب. الاتجاه الأول هو توظيف فريق العمل المكون من مدير التصوير أوليفر كرتس والمؤلف الموسيقى بليك نيلى والمونتيرة مارى فنلاى مع تصميم ملابس لويس بيج، لتقدم لنا حقيقة التركيبة الدرامية لشخصية الشابة الجميلة كات إليس (ديبرا ميسنج) التى تبلغ من العمر منتصف الثلاثينيات، لكن قبل أن تدخل بقية أحداث العمل فى إطار تمثيلية قصيرة نسجتها بنفسها لتحقيق غرضها. اقتحم الفيلم منزل كات وراح يتتبعها من هنا إلى هناك ومن غرفة إلى غرفة فى توقيت حرج جدا من حياتها، وهى تحاول استرداد كرامتها أمام نفسها أولا بكل الطرق. هذا يعنى أننا نتداخل فى حياة أنثى جميلة تقع فعليا فى مأزق عاطفى خطير وليست مشكلة عمل مثلا، وهذا واضح جدا من نزعة القلق المتزايدة، وكم التخبط الداخلى والخارجى الذى يحيط تصرفاتها فى تفصيلات حياتية قصيرة صغيرة تماما، كما أننا لن نتعرض إلى الحياة الخارجية لكات حتى النهاية. سار فريق العمل من البداية بهدف كشف هذه الحقيقة وتعمدت الكاميرات محاصرة البطلة لتضييق الخناق عليها من أكثر من زوايا مختلفة بإضاءة شاحبة باهتة، وقام المونتاج بخلق التوتر المطلوب فى التقطيع بين المشاهد واللقطات وصنع حالة من الفوضى الراسخة، التى أكدتها البطلة جسديا بسيرها من هذا المكان المكان إلى ذاك، وهى لا تعرف عما تبحث ولا ترضى أبدا عن أى شىء تفعله. وهو ما يعكس فى النهاية واقع أنثى تفتقد الثقة بنفسها بما يكفى رغم جمالها اللافت للنظر وجسدها الرشيق، ورغم حالتها الاقتصادية الأكثر من متوسطة التى تتضح من آثاث بيتها مهما كان غير مرتب يعانى إهمال صاحبته التى لا ترى أمامها.. لكن من المهم أيضا التوقف أمام واحد من أركان مميزات شخصية كات، وهى أنها رغم كل شىء مرحة بسيطة من داخلها تماما مثل نغمات الموسيقى المصاحبة لها، تحمل فيما يبدو قدرا من التسامح والنقاء، لكنه مختل بعض

الشـىء بسـبب ارتباكها. إذ يبدو أننا اقتحمنا حياتها بعدما تلقـت بالفعـل هزيمـة لا نعرف مصدرها، لكن المشـكلة الثانية أنها فيما يبدو لم تتقبل هـذه الهزيمـة؛ لأنهـا لا تعرف لماذا حدثت من الأصل.. هذا ما يتضـح فـى لحظـة خاطفـة، لكنهـا مـؤثرة فاعلة تؤكد لنا هذا المنحى فى التفكير، عندما وجـدنا كـات تفـتح البـاب لسـاعى بريد مهمته تسـلم مظروف مغلق منها لشخص لا نعرفه إلى الآن. مد الشاب يـده ليتسـلم الظرف من يد كات وينصرف، لكن كيـف ينصـرف وكـات تتشـبث بـالظرف لا تريد تركه أبدا كما أنها لم ترجع فـى قرارهـا وتسـحبه بإصـرار. فهـى تقـف مختلـة التوازن مترددة بين القرارين المتناقضين تماما وهذا هو لب الموضوع..

بمجرد ما أصر الشـاب على تسـلم المظروف وأوصله للمرسـل إليـه بـدأ الاتجـاه الثانى فى منهج الإخراج يكشـف عن نفسـه.. وبعدما كـان يسـير تبعـا لحالـة كـات النفسـية والعاطفية فقط لا غير، سـيتدخل الآن فـى الطريـق الشـاب الوسـيم نـك مرسـر (درموت ملرونى) الذى اسـتأجرته البطلة مقابل سـتة آلاف جنيه اسـترلينى ليمثل دور حبيبها الحـالى، وسـيسـافران سـويا إلـى بلـدها إنجلتـرا لحضـور زفـاف أختها غير الشـقيقة آمى (آمى آدامز) على العريس الجار الوسـيم اللطيـف (جـاك دافنبـورت)، وهـدف اسـتئجار نـك هـو نكايـة خطيبهـا السـابق جيفـرى (جيريمـى شـيفيلد)، الذى سـيحضر الزفاف بالطبع بصفته أعز أصدقاء العريس. عامان كـاملان مرا على هجر جيفرى المفاجىء لكات دون سـبب واضح، ومنذ ذلك الوقـت تعـيش محاصرة حصارا ذاتيا فى قلب ذكريات سيئة وتحيا حياة مؤسـفة بقلب منكسـر بعد علاقة حب عنيفة اسـتمرت سـبع سـنوات كاملـة. تضـم الأجـواء الإنجليزيـة تقاليـد مختلفـة عـن الأمريكيـة بمـا لهـا مـن قيـود عائليـة وتـرابط أسـرى مهمـا كانـت الاختلافات، بالإضافة إلى طبيعة الشخصية الإنجليزية الهادئة فى الأناقة والتعالى المحسـوب والأحاديث الصريحة التى تؤدى أحيانا إلـى حـدوث مشـاكل، خاصـة إذا كنا سـندخل فى عالم طبقة تتمتـع بدرجـة مـن الثـراء. هـذا بخـلاف طريقـة نطـق الإنجليـز للغـتهم علـى أصـولها بموسـيقاها ولكنتهـا المتأنيـة بعكـس الأمريكـان المتعجلين دائما فى كل شـىء. مرة أخرى تجتـذبنا كـات داخـل حلقـة أوسـع مـن عالمها لنتعرف على عائلتها المكونة من الأم بـانى (هولانـد تـايلور)، التـى تخـاف كات من تهورها الدائم فى الكلمات وصراحتها المتشددة مع ابتسـامتها السـاخرة، وزوج الأم الطيب المتعقل فكتور(بيتر كيجان) الذى تقول عنه كات إنه أصبح واحـدا من العائلة أو بمعنى أدق أصبح رهينة لديهم. وهناك العروسـة الصغيرة آمى التـى تتميز بالغرور الواضح والنرجسـية الزائدة حتى يبدو أنه لا يمكـن لأحـد هزيمتهـا، إلا أنها على العكس تماما من داخلها تتضاءل بعنف أمـام أختهـا الكبـرى كـات وترتعـد خوفا من الزمن، الذى يمكنه قهر كل هذا الجمال بكل بسـاطة حـين يـتمكن منهـا وحدها فقط؛ لأنها تثق بـأن كـات أكبـر مقـاوم للـزمن دون بـذل أى جهـد اللهـم إلا بصفائها وروحها الجميلة وعينيها الجميلتين أكثـر مـن الـلازم. بمـا أننـا الآن نعـيش فى قلب عائلة البطلة،كان من الطبيعى أن يظل منهج الإخراج ملازما لهـا لكشـف حقيقتها لا ليسـايرها فى كذبها، مع الأخـذ فـى الاعتبـار تـداخل عنصـرين مهمـين سـيزيدان من حدة توترها كثيرا، لتتكشـف حقيقتهـا فـى مرآتهـا الداخليـة بشـكل أوضح.. أولا - وجود الحبيب المُسـتأجَر نك مرسـر الـذى لفـت إليـه الأنظـار مـن أول نظرة. ثانيـا - تعـارض وجـوده مـع غريمـه المفتـرض أى الخطيـب السـابق جيفـرى المنشغل بمراقبة كات بعينين حزينتين للغاية، كأنه يهرب منهـا وإليهـا فـى نفـس

الوقت.. وكلما مثلت كات فى إظهار حبها للممثل الأجير وحاول الخطيب السابق البوح بسر لا يعرفه أحد، وحاولت العروس سرقة الأضواء من أختها الكبرى، وحاولت تى جى (سارة باريش) صديقة كات المرحة المجنونة استعراض مواهبها فى مواقف مضحكة، وأمعنت الأم دون قصد فى إيقاع ابنتها الكبرى فى مواقف محرجة، تكشف نك أعماق شخصية كات أكثر واقترب منها ليكشف لها أكثر عن سحره الداخلى ولباقته وذكائه ولماحيته، لتنقلب التمثيلية إلى حقيقة ويقعان فى الحب، فى نفس الوقت الذى يتضح فيه أن خطيب كات السابق تركها بعدما ارتبط بأختها الصغرى والعروس الحالية حتى أثناء علاقته معها. من البديهى أن طبيعة الأجواء الإنجليزية أكثر هدوءا وأناقة ولها مذاق خاص من ناحية المظهر والتركيبة وهوية الأفراد والفكر والتكوين العام، حتى معارك الشخصيات العاطفية أو الكلامية تكون متأنقة متحفظة لا وجود فيها لألفاظ مسفة بكثرة مهما كان وقع الصدمة الفورى. بالطبع يتدخل المستوى الثقافى والاقتصادى والتربوى لعائلة كات فى السير بالخط العام للفيلم بهذا الشكل. لم يقع الخط التالى لمنهج الإخراج كما ذكرنا تحت تأثير الأجواء الإنجليزية فقط، بل وقع أيضا تحت تأثير نك بشخصيته الفاعلة المؤثرة. هذا لا يعنى أن محور التركيز تخلى عن كات دراميا وبصريا، بل على العكس زاد أكثر فى الاهتمام بها لكن بإيقاع ومفهوم متغير تماما عن المشاهد القلقة المترددة فى البداية استجابة لتأثير نك عليها. وهو ما عاد عليها فى دائرة مغلقة بإظهار جمال شخصيتها أكثر عندما وقعت فى غرام جديد، حل محل الجرح القديم أخيرا وتلتها مرحلة التحرر من شباك المشكلة كلها، بعدما اكتشفت سر هجر خطيبها السابق لها وهدأت من داخلها رغم مرارة الحقيقة. مع انفتاح قلب البطلة ومقاومتها المخاوف المحيطة واكتسابها قوة أكبر وعودتها لطبيعتها الزاهية، زادت المساحة الجمالية فى الفيلم تبعا لجمال شخصيتها لتحقيق وظيفتى التجسيم والتكثيف فى نفس الوقت. وقد تضامنت الأغانى الجميلة الرقيقة المصاحبة فى الخلفية مع الكاميرات التى تخلت عن الإيقاع الخائف، واستخدم زوايا تبرز مباهج الطبيعة الخارجية، مع التركيز على تعبيرات الوجوه أكثر وتعمد الثبات فترة أطول مهما كان الموقف مؤلما، ليكتسب الفيلم درجة أكبر من الإنسانية، دون التخلى عن الرشاقة الكوميدية والموسيقى المرحة المتفاعلة مع ميلاد علاقات الحب الجديدة، وملابس كات التى تغيرت تماما لتبرز أنوثتها والهارمونى الروحى داخلها. الفارق كبير بين ملابس أنيقة تصميما ولونا تدعى الثقة المزيفة لأنثى مهزومة، وملابس أكثر بريقا وذوقا تعلن عن ثقة حقيقية بالنفس وبالآخر أيضا. برغم أن الفيلم يحمل بذور عمل مؤثر جميل، فإنه مع ذلك لم يعط كل المواقف والمشاهد نفس القدر من الاهتمام من ناحية الورق المكتوب أو الإخراج. كما لم يستطع التعمق داخل الشخصيات حول كات ونك أكثر ليعطيهم مساحاتهم المؤثرة، وأحيانا كان يتسرع بالقطع التقليدى المرتب على مواقف هامة دون مفاجآت أو دون التمهل بالشكل المستحق. على الجانب الآخر أهم ما يميز هذا العمل هو حسن اختيار البطلين ديبرا ميسنج ودرموت ملرونى، لما بينهما من تجاوب إيجابى وكيمياء متفاهمة وتآلف فى منهج الأداء مع الحفاظ على الاستقلالية، ساعدت بشكل حى على ارتفاع درجة المصداقية والإقناع فى هذا العمل. إذا كان نك وكات قد عثرا على نصفه الآخر

بعدما عثر على نفسه، فالمشكلة عند السيد هيتش فى الفيلم التالى تختلف اختلافا كبيرا..

وضع طبيعى أن نجد الفيلم الأمريكى "مطبات غرامية/Hitch" إخراج آندى تنانت، الذى بدأ عرض هذا الفيلم بالولايات المتحدة الأمريكية فى الحادى عشر من شهر فبراير هذا العام، يتميز بإيقاع أمريكى صرف فى أجواء أمريكية جبث يبدأ المشهد، لكى يفر منه بسرعة بمنطق أنه لا يوجد لدينا وقت. وكأن الفيلم السابق رجل مرح وقور نوعا ما يمشى على قدمين وأحيانا يتوكأ على عصا، بينما الفيلم الحالى طفل شقى يقفز على قدم واحدة بين السماء والأرض يسابق الزمن فى غمضة عين. يدلنا الاسم التجارى للفيلم الحالى الذى كتب له السيناريو كيفن بيش على تعدد المواقف المحرجة والمطبات، وهو ما يختلف عن تعددية مواقف الفيلم السابق من حيث التكوين. الأول كان يدور كله فى فلك واحد داخل إطار الصراع الدرامى بين البطل والبطلة مع تفريع أجزاء كثيرة من مظلة واحدة لا تتغير، بينما يسير الصرع الدرامى فى هذا الفيلم فى إطار ثلاث جبهات تصب فى بعضها البعض، مع ملاحظة أن القاسم المشترك بينها جميعا هو السيد هيتش الذى يتصدر الفيلم كعنوان رئيسى.. الجبهة الأولى تخص عمل الشاب الأسمر الرشيق آليكس هيتش (ويل سميث) الذى يحترف مهنة غريبة بالفعل، هو المدرس السرى للحب بالأجر يلجأ إليه كل من يصادف مشاكل عاطفية خاصة فى بدايات إقامة علاقة مع الفتاة. نلاحظ هنا أن هيتش مدرس رجالى فقط لا يتعامل مع السيدات، هو قادر على فهم متطلبات الرجل أكثر ولديه القدرة على تخيل العديد من المواقف والتفصيلات مهما كانت صغيرة أو كبيرة. وعلى الفور يملى تلميذه الأفعال وردود الأفعال المناسبة ذهنيا وكلاميا وحركيا وجسديا بحسبة علمية دقيقة تتعامل بالنسب المئوية، وهذا ما لا يتوفر إلا إذا كان هيتش يمتلك قدرا كبيرا من فهم الطرف الآخر أى المرأة من داخلها. كما أنه يعرف كيف يتعامل مع الشخصيات ويستقبل كل سلبياتها، دون أن يصدر إحساس الاشمئزاز الكامل لتلميذه؛ حتى لا يشعره بالخجل خاصة إذا كان الحياء والارتباك هى مشكلته الرئيسية مثل الشاب الطيب الخجول آلبرت. وألبرت نفسه (كيفن جيمس) هذا التلميذ المجتهد الذى يميل إلى السمنة ولا يعد وسيما بالقدر الكافى ويبتعد عن اللباقة وحسن التصرف بخطوات هو الذى سيصل بنا إلى طرف الجهة الثانية فى الصراع الدرامى، ويتلخص مأزقه العاطفى فى حبه من طرف واحد للمليونيرة الشابة الجميلة آليجرا (آمبر فاليتا) بوصفه واحدا من موظفيها. ربما يبدو أن آليجرا تعانى من مشكلة الخجل هى الأخرى بشكل أو بآخر، وهو ما يتضح عندما نراها تجلس على رأس منضدة اجتماعات ضخمة فى شركتها المهولة تضم كبار الموظفين شبابا وكهولا. لكن الحقيقة أن القيادة لم تكن يوما لا بمكان المقعد ولا بالمرحلة العمرية، هى قدرات شخصية وخبرات عملية أولا وأخيرا تملكها آليجرا من داخلها لكنها لا تستطيع إظهارها، أو ربما لا تهتم وتترك كل شئونها لغيرها يتحكمون فيها بحريتها وكأنهم جميعا الرئيس وهى المرؤوس، وكأنها ليس لها أى دافع أن تدافع عن رأيها وتتمسك بأى شىء، رغم أنها بذكائها وجمالها تدرك كل شىء حولها. قبل أن ننتقل إلى الجبهة الثالثة فى الصراع الدرامى قام المخرج آندى تنانت بترسيخ هذين الخطين ببساطة.. فقدم مجموعة مشاهد كوميدية متقلبة سريعة توضح مهنة هيتش وشخصيته، وتؤكد براعته فى

الأمور الحياتية والعاطفية حيث يمتلك عقلانية لا بـأس بهـا. لكـن مـع ذلـك نشـعر دائما أن المدرس هيتش يتعامل مع الحب كسلعة أكثر منها كمشـاعر، هـو يفهـم كثيرا لكنه يحفظ أكثر وكأنه ثبّت كل صنوف حواء فى سلة واحدة، أو كأن كل نساء نيويـورك يرتـدين وجهـا واحـدا وقلبـا واحـدا وعقـلا واحـدا، وكـأنهن جميعـا بـديلات مؤكـدات لكـل صـنوف النسـاء فـى العـالم. هكـذا رسـم السـيد هيـتش طريقـه الاحترافى ليبرع فى مهنته، وقد تعمد إغلاق مفكرته العاطفيـة علـى فهـم نوعيـة بعينها من البشر وتعميمها حتى يريح ويستريح. لكن القالب المحفوظ الذى يعمل هيتش من خلاله، ترك آثاره الكبيرة على منهج المخرج تنانـت الـذى قـدم كـادرات كوميدية بالفعل، لكننا نستطيع أن نطلق عليهـا لقـب كـادرات منقوصـة وكوميديـة مجمدة تفجر مجرد ابتسامة، لكنها لا تضحك مـن القلـب.. هـذا المـنهج المقصـود قـاده المخـرج وسـار معـه بـالطبع فريـق عملـه مـدير التصـوير آنـدرو دان والمؤلـف الموسـيقى جورج فنتون والمونتيرين تروى تى. تاكاكى وتريسـى وادمور– سـميث؛ لأن الكوميـديا هنـا تميـل إلـى الحـزن نوعـا مـا حيـث تنبـع مـن نـواقص مختلـف الشخصيات أو تلاميذ هيتش بقدر ما دون قصد. لكن يبقى هيتش نفسه يستقبل الكوميـديا ولا يرسـلها إلا بقـدر قليـل جـدا ودون قصـد أيضـا، مـن بـاب التعليقـات المقتضبة والتعليمات الآمرة التى يمليها على تلاميذه. فهـو نفسـه يعمـل ببراعـة الآلة حسب كتالوجه الموضـوع دون احتمـالات أيـة مفاجـآت جديـدة، تمـنح الحيـاة مذاقا وتخط لأيامه ذكريات، يثبت علـى وجهـه قناعـا عابسـا دون اسـتمتاع وقلـب مغلق دون مرونة كل همه الاستماع إلى القضية مـن طـرف واحـد فقـط أى طـرف الرجل، بينما يتعامل مع حواء أو الطرف الآخر من بعيد لبعيد.

كان مجرد ظهور الصحفية الماهرة العنيدة سـارة (إيفـا منـدس) كفـيلا باقتحـام العالم السرى للسيد هيتش، ليـدخل بنـا المخـرج فـى قلـب الجبهـة الثالثـة مـن الصراع الدرامى. فقد قام بدفع بطله الخبير هيتش فى اختبار علاقـة عاطفيـة مـع الجميلـة سـارة رغـم مقاومتـه الشـديدة، لكنـه لـم يسـتطع التغلـب عليهـا لأنهـا مختلفة عن كل تعليمات الكتالوج المحفوظ فى ذاكرته الآلية. وإذا بالأستاذ الخبيـر ينقلب إلى تلميذ مبتدىء فاشـل سـاذج يقع فى أخطاء بلهاء، وكأنه لا علاقة بينـه وبين أمور الحب ولم يعرف امرأة طوال حياته. إذا بالعقلية المنظمة تثور بـلا سـبب وتهدأ أيضا دون سـبب، مما يجسـم فوران حالة الرفض الداخلى لهـذا الحـب لا لأى سـبب، اللهم إلا أن السـيد هيتش عميد المدرسـة الخصوصية تلقى من قبل ضربة عاطفية موجعة شـديدة القسـوة من حبيبته، التى رآها مع غيره وودعتـه بمنتهـى البرود هكذا دون سـبب ومزقت صفحته دون رحمة. بالتالى هذا هو مصـدر البـرودة والجمود الذى كان يغطى كل تصرفات ومشـاهد هيتش فى الجزء الأول من الفيلم قبل لقائه بسـارة، والتى لعبت معه دون قصد دور فتيل موجه قادم بقوة لإذابة هـذ الثلوج المتراكمة. هكذا نكتشـف أن السـيد هيـتش المـدرس الخصوصـى محتـرف الحب والبشـر، كان يعلم تلاميذه قواعد الغرام من وجهة نظره، لـيجعلهم ينتصـرون على حواء باحتوائها وسـجنها دائما فى زاوية رد الفعـل ولـيس الفعـل، وأيضـا كـى ينتصر لنفسـه ولو صمتا على حبيبته الغادرة، ويعلنها أنه لم يعد ذلك المغفل الذى يفاجأ بوضعه دون رغبته فى القائمة السـوداء، لهذا يحاول تحدى الزمن ويبـادر هـو بوضع كلهن فى القائمة السـوداء اللائى يسـتحقونها عـن جـدارة. لكـن مـع سـارة بدأت الدراما تنطلق إلى رحاب كوميديا الموقـف الأكثـر ثباتـا وتـأثيرا مـن الطـرفين،

والتى تحتاج مجهودا أكبر كتابة وإخراجا وتمثيلا. وبدلا من مرور الكاميرات مرور الكرام على تلاميذ هيتش والاكتفاء بالتركيز على ردود أفعاله الغاضبة الاستاتيكية؛فحررت الزوايا وأحجام اللقطات سجنها بعض الشىء وبدأت على الأقل تتنقل بين هيتش وسارة طرفى الصراع المتكافئين، ليزداد الإيقاع ليس من سرعته فقط وإنما فى منطق تبنى وجهة نظر يطرحها عما يدور داخل وخارج شخصية هيتش حسب التصاعد الدرامى. ومعها احتفظت الجمل الموسيقية بالتوجه الكوميدى، لكن مع مزجها بنغمات شجية خاصة فى لحظات المواجهة الحاسمة وكشف أستار الجروح القديمة للبطل.

لا يبدو المشهد الذى سنتوقف أمامه مؤثرا من الناحية الدرامية، لكن قراءته بشكل مختلف عن السطح الظاهرى يوضح قيمته الفاعلة فى لضم الخيوط الخفية داخل هيتش مع الخيوط الخارجية، كأول مرة يتساوى فيها الظاهر والباطن لديه أمام مرآته الذاتية وأمام سارة أيضا.. أثناء دعوة غذاء بسيطة ومقاومة هيتش لحب سارة الطاغى، أقدم هيتش على تناول المأكولات البحرية التى يدرك جيدا أنها تسبب له حساسية مفرطة، لكنه العناد والرغبة فى المسايرة وإخفاء ما يظنه ضعفا من وجهة نظره. وكانت النتيجة سيل متواصل من السعال والهرش والأصوات الغريبة، وقامت حرب غير متكافئة أبدا داخله بينه وبين المأكولات البحرية التى تهاجمه بضراوة، انتهت بهزيمته بالضربة القاضية هزيمة منكرة وتورم وجهه بشكل مخيف حتى تحول إلى كائن قبيح مثل أبطال أفلام الرعب، وشاهد نفسه بنفسه فى مرآة منحرفة المنظور معلقة بالمطعم.. فى هذه اللحظة فقط لعب تورم وجه هيتش دورالمعادل المجسم لأول مرة لكل التشوهات العاطفية داخل روحه المشروخة وقلبه المجروح، وأصبحت هذه اللحظة على بساطتها علامة التحول لبدايات انقشاع السر القديم المختبىء داخله وقفزه من منطقة اللاوعى إلى منطقة النور الخارجى علانية؛ فكانت المؤشر الصحى لعلاجه ومواجهة انكساره الداخلى، وأعلنت النتيجة مباشرة فى المشهد التالى عندما اصطحبته سارة إلى بيتها؛ لأنها ببساطة لن تتركه فى محنته ليبدأ الاثنان فى التقارب سويا بعد موقف جاد تعرضا فيه لاختبار مدى القدرة على تحمل سلبيات الآخر والرغبة فى المساعدة من القلب. وأخيرا يدرك هيتش أن هذا الحب اللعين لا يُدرّس، وأن سلوكيات البشر ونفسياتهم لا تصلح مادة للإملاء مثل الآلة الصماء أبدا..

برغم أن هذا الفيلم لم يكن كوميديا بالشكل الكبير ويعانى من بعض الفراغات الهامة، وبرغم تقديرنا لأداء ويل سميث واجتهاده وللقبول الذى تتمتع به إيفا مندس مضافا إلى شخصيتها القوية، فإن مفاجاة الفيلم تظل بالفعل هى الأداء الكوميدى الإنسانى الراقى للممثل كيفن جيمس، بالإضافة إلى الجاذبية الملموسة التى تتمتع بها الممثلة آمبر فاليتا ذات الوجه المعبر بهدوء وفهم. وهو ما ذكرنا ببصمة الممثلة كاميرون دياز فى الفيلم الكوميدى الشهير "زواج أعز أصدقائى"، ولعل هذا الفيلم يكون جسرهما للعبور إلى مرتبة أفضل بقدر اجتهادهما إثباتا لمنطق أن من جد بصدق لابد أن يجد.. (٤٦٤)

"مملكة الجنة/Kingdom Of Heaven"

و"حرب الكواكب – الجزء الثالث: انتقام السيث/ Star Wars: Episode III – Revenge Of The Sith"

صراع الحرية والعدالة معلق بين الأرض والسماء

شدة الغضب.. التعصب الأعمى.. الطموح الزائد.. واحد من هؤلاء فقط كفيل بتحويل الإنسان إلى وحش مدمر قبيح الوجه مشوه القلب مشروخ الروح؛ فما بالنا باجتماعهم سويا فى صحبة جحيم واحدة..

من هذا المنطلق اخترنا الجمع بين الفيلم الأمريكى البريطانى "مملكة الجنة/ Kingdom Of Heaven" ٢٠٠٥ إخراج ريدلى سكوت س، والفيلم الأمريكى "حرب الكواكب: الجزء الثالث - انتقام السيث/ Star Wars: Episode III–Revenge Of The Sith" ٢٠٠٥ سيناريو وإخراج جورج لوكاس صاحب كل أجزاء الملحمة الشهيرة. عدة خيوط تربط بين هذين الفيلمين، أهمها توحد الصراع الدرامى السياسى الشرس جدا من أجل المال والمطامع والمغانم، وليس من أجل التشدق بالمبادىء والأهداف السامية الشرفية الدينية الأسطورية.. مهما كانت الإطار الزمنى العام يعود بنا لماض سحيق أو ينطلق لآفاق مستقبل بعيد، المسألة فى النهاية صراع واقعى معاصر بحت يمسنا تماما. يذكرنا التوجه الحقيقى للقضايا المطروحة التى تخلخل المسلمات وتكشف ادعاءات الحريات الوهمية بأهم مفاهيم الفيلم الأمريكى "طروادة/Troy" ٢٠٠٤ إخراج فولفجانج بيترسن، الذى قدمنا له قراءة تحليلية تفصيلية على نفس هذه الصفحات.

يهمنا البدء بفيلم "مملكة الجنة"؛ لأن قضيته تمسنا كشعب عربى مسلم بشكل أكثر قربا وخصوصية، وفيه يطرح المخرج البريطانى ريدلى سكوت رؤيته لفترة ما بين الحملة الصليبية الثانية والثالثة على بيت المقدس فى القرن الثانى عشر، إبان الهدنة العسكرية المنعقدة بين صلاح الدين الأيوبى قائد الجيوش الإسلامية والملك بالدوين الرابع ملك الإمبراطورية المسيحية. تتبع الفيلم هذا الصراع حتى نقض الهدنة من بعض الجهلاء والمتعصبين الباحثين عن مغانم الحرب، إلى أن فتح صلاح الدين مدينة القدس بعد حرب دامية. يستغرق زمن عرض هذا الفيلم الطويل مائة وخمسا وأربعين دقيقة، وبدأ عرضه داخل أمريكا فى السادس من شهر مايو هذا العام، وبلغت ميزانيته مائة وعشرة مليون دولار.بما أن سياق الفيلم التاريخى يدور فى العصور الوسطى ما بين فرنسا والقدس والصحراء العربية، كان لابد من التحضير العلمى الفنى التاريخى الدقيق لتحقيق المصداقية؛ فتم صياغة معمار وأجواء العصور الوسطى من خلال ألف تصميم بالمركز الفنى فى روما. وتكفلت مصممة الملابس جانتى ييتس بتصميم خمسة عشر ألف رداء لشخصيات الفيلم المختلفة، وكل رداء يتكون من ثلاث عشرة إلى خمس عشرة قطعة من أقمشة وإكسسوار مثل الدروع والقفازات والخوذات، التى تم تصنيعها خصيصا من المطاط لسهولة الحركة، وتخفيف الحمل على الرأس بخلاف الأسلحة الجماعية والفردية، مع استخدام خمسة آلاف حذاء للعاملين بالفيلم أمام الكاميرا. واستعانت بمكتبة المتحف البريطانى مع مكتبات

إنجليزيـة متنوعـة وصـالة الحـروب الصـليبية بقصـر فرسـاى، وهنـاك التقـت بيـتس بالركيزة التى كانت تبحث عنها بعثورها علـى التسلسـل العـائلى لشـاب يـدعى باليان يعود إلى عام ١١٨٠ م. أى عصر الفيلم المنشـود. تـم التصـوير الفـيلم فـى إسـبانيا التى تمثل فرنسـا فـى القـرن الثـانى عشـر مـع اسـتخدامها أحيانـا فـى مشاهد القدس، بينمـا تـم تخصـيص المغـرب لتمثـل الأرض المقدسـة. واسـتعان سكوت بثلاثين ألف من الأجانب والإسبان والمغاربة للعمـل، واسـتفاد الإنتـاج مـن بعض أفراد الجـيش المغربـى ممـن يتقنـون ركـوب الخيـل ويجيـدون الانتظـام فـى التكوينات الجماعية، بالإضافة إلـى المسـاعدات القيمـة مـن قصـر عاهـل المغـرب الملك محمد الخامس. وأخيرا بدأنا بعرض هذا الفيلم لمشـاركة الممثـل المصـرى خالد النبوى فيه، مما وضع اسمه فى سجل الأفلام العالمية الهامة.

خطط سـيناريو وليام موناهان والمخرج ريدلى سـكوت لتقـديم ملحمـة تاريخيـة سياسـية دينية على الشاشـة تمتد لأكثر من ثلاث ساعات، لكن اعتراض الشـركة المنتجة على المبالغة فى طول زمن الفـيلم أدى لإجـراء عمليـة مونتـاج موسـعة. أضاف المخرج للمجاميع البشرية الضخمة الكثيـر مـن تكنولوجيـا الجرافيـك خاصـة فى مشاهد العنف والحروب الدامية. طالمنا ذكرنا العنـف نحـاول تتبـع هـذا الخـيط أفقيا ورأسيا داخل البناء الدرامى البصرى فـى هـذا العمـل، حيـث إن تربـة العنـف الثرية تعد من أهم المنـاطق المشـتركة بـين الفيلمـين المختـارين للتحليـل هنـا، ويجـب التفرقـة بـين تنويعـات العنـف الجسـدى والعـاطفى والسياسـى والـدينى ومفهوم العنف الثقافى العقلى الأخطر والأشـد تأثيرا. بـدأ المخـرج ريـدلى سـكوت ملحمتـه التاريخيـة بحـادثتى عنـف شـديدتين، لكـن عنـد التحليـل سنكتشـف أن توجهات العنف الفكرى فى الحالتين مجرد واجهة لطوفان عنف لا يعد ولا يحصـى.. أطلق مدير التصوير جون ماثيسون العنـان لعدسـات كاميراتـه وزاوايا‌هـا تسـتعرض الغابـات الواسـعة وترسـم أجـواء الزمـان والمكـان، وتقـدم عـددا مـن الشخصـيات المهمـة بالنسـبة لنـا وتعرفنـا طبيعـة العصـر بوجهـة نظـر هـذه الشخصـيات فـى الأيديولوجيات المهيمنة. ثم تقاطعت هذه اللقطـات البانوراميـة الشـمولية للأجـواء الملموسـة والنفسـية المحيطـة مـع مسـيرة الفـارس القـوى حـاكم إبلـين (ليـام نيسـون) وفرسـانه المخلصـين، حـاملين أسـلحتهم وطموحـاتهم فـوق خيـولهم وأكتافهم.بصـحبة موسـيقى هـارى جريجسـون – وليـامز التـى تفـوح منهـا روائـح الحرب والعنف والموت والحذر وصخب عنفوان القوة وإذلال القمع، وبصـحبة مونتـاج دودى دورن المتأمل اليقظ عن قصد، بدأ المخرج ريدلى سكوت ملحمته بجريمتـى قتل فى معدل زمنى قصير للغاية. فقد اشتركنا مع مجموعة الفرسان فى اقتحـام عقليات شخصيات الهامشية تمثل استعارات موجهة دون سـابق معرفـة، تسـتعد لدفن جثـة شـابة جميلـة وديعـة الملامـح بعـد انتحارهـا، لتبـدأ أنيـاب العنـف فـى التكشف عندما يأمر القس بحرقها عقابـا لهـا علـى انتحارهـا، وينتـزع سلسـلتها المتدلية من رقبتهـا بمنتهـى التعسـف المسـتباح. هنـا بـدأ الفـيلم فـرد خريطتـه الفكرية بتوجيه نقد دينى فى الصميم للإمبراطورية المسيحية، ليعلن وجهة نظره الموضوعية فـى أن الملابـس والمناصـب لـم تكـن يومـا مقياسـا للأفكـار والعقائـد والإيمان. الدولة التى ترتضى هـذا القـس الفـظ ممـثلا شـرعيا لـدينها، هـى فـى الواقع دولة تعانى فسـادا سياسـيا اقتصاديا إنسـانيا واضحا سيتأكد بالتدريج. لعبت علامات الاسـتفهام المتولدة من الجريمة الأولى دور الرابط العلنـى سـيحيلنا إلـى

الجريمة الثانية مباشـرة، عنـدما نكتشـف أن هـذه المنتحـرة الجميلـة هـى زوجـة الحداد الفرنسـى الشاب باليان (أورلاندو بلوم) الذى يـدق السـيوف علـى النيـران بمنتهـى الغضـب الـداخلى لانتحـار زوجتـه الحبيبـة، التـى اختـارت فـراق الحيـاة المؤلمة الغادرة التى انتزعت منها صغيرها فجأة فـذهبت خلفـه. مـن داخـل محـل عمل الحداد المغلق صوريا حيـث ينفـتح علـى الطبيعـة الواسـعة مـن كـل جانـب، بدأت الكاميرات تضيق من حيز المنظور وتتدرج من اللقطات البانورامية إلـى درجـة التركيز على الوجوه والتفاصيل الرفيعة، ليلتقى لهيب شـمس النهار السـاطعة مـع لهيب نار الحداد المشتعلة التى يستخدمها فـى عملـه مـع لهيـب نيـران الغضـب والحب المحروم المصدوم داخل روحه. ويلقى لنا الفيلم بأول مجموعة من مفـاتيح التجاوب مع شـفراته، ليشير لنا على مجموعة الشخصيات المحورية علـى رأسـها الحـداد وحـاكم إبلـين، يمـثلان معـا التكثيـف الزمـانى المكـانى العقائـدى للعـالم المحيط. مع تعاطف المونتاج من حيث تكنيك القطع وخلق إيقاع اللحظة ثم سياق المشـاهد المحيطة مـع هـذا الحـداد الغاضـب الحـزين، مـاهى إلا لحظـات سـريعة حتى انفجر بركان الثورة داخله عندما اكتشـف جريمة القس، وفى لمح البصر مـن اللقطات اللاهثة المتمردة على قيود العقل والتحفظ الدينى أرسـى الحداد مراسـم العدالة والقصاص الفورى بيديه وقام بقتـل القـس حرقـا.. وبعـدما بـدت أول بصـمة بعيدة لجهـد ويسـلى سـيويل المشـرف علـى المـؤثرات المرئيـة، جاءتنـا البصـمة الشخصية الثانية فى تحديد معـالم الشخصـيات المحوريـة فـى هـذا الفـيلم، مـن خلال تشـابك الخيوط التى انقطعت منذ وقت قليل بوصول حاكم إبلـين عنـد نفـس الحداد الشاب يسأل عنه، ليتضح أنه والده الذى لم يره من قبـل وجـاء يمـنح ابنـه الحق فى خلافة الحكم من بعده، وبالفعل ينتقل باليان مع والـده الـذى قتـل فـى الطريق إلى القدس ليتسـلم ملكه ويصبح قرب بؤرة الصراع السـاخنة. هذا الانتقال الزمانى المكانى النفسـى سـيلعب دور تحويلة القطار التى سـتغير فـى مسـتقبل كل شـىء وكل إنسـان، لكن أهم ما تعلمه باليان من والده قبل فراقه ألا يقـع فـى نفس مصيره.. كان الفارس الكبير يعتقد أن هدف الحملات الصـليبية دينـى بحـت، واكتشـف فيما بعد أن كل هذا أوهـام والمسـألة كلهـا مطـامع سياسـية اقتصـادية بحتة تتخفى وراء سـتار الدين.. قصدنا التوقف على مهل أمام هذه مجموعـة هـذه المشـاهد؛ لأنها تمثل مفتاح المدينة التى تفتح بوابة كبيرة، وبمجرد فتحها يلاقـى البطل بعدها أبوابا أخرى أصغر تنفتح بمفاتيح أخرى، لكن دورها لابد أن يـأتى بعـد قيام مفتاح المدينة الرئيسـى بوظيفته الجمعية الأسـاسـية.

هكذا انتقلنا إلـى القـدس ومـا حولهـا حيـث المعركـة المقدسـة التـى فضـحها الفارس الصريح الشـريف، والتى تهـدف مـن وجهـة العقـلاء وأصـحاب وجهـة النظـر الموضوعية إلى التحاور والتسـامح والتعايش السـلمى العادل بين الحضارات، لكـن هذا التوجه يصطدم بالعديـد مـن الضـربات والاختبـارات كسـرت حـاجز الهدنـة بـين الطرفين بفعل فاعل، وفى النهاية ينجح المتطرفون المتعصبون فـى إشـعال نيـران الحرب بين فريق المسـلمين بقيادة الناصـر صـلاح الـدين (غسـان مسـعود) ومعـه رجل الدين المـلا (خالـد النبـوى)، وفريـق المسـيحيين بقيـادة الملـك الشـاب ذى القناع بالدوين الرابع ونائبه تيبرياس العادل (جيريمى أيرنـز). ومثلمـا وضـع الفـيلم حب قيمة السـلام والتعـايش أمـام مخـاطر كبيـرة، سـار علـى خـط مـواز مصـحوب بمخاطر عديدة تواجه الحب الوليد بين باليـان والأميـرة سـبيلا (إيفـا جـرين) زوجـة

المحارب الثرى الشرس جدا جاى (مارلون كوكاس)، ليعلى ريدلى سكوت من قيمة الحب على العديد من الأصعدة والمستويات. مثلما كان صلاح الدين يبحث عن مصادر العيش لجنوده، تفرغ باليان قبل اندلاع الحرب للبحث مع مواطنى مملكته عن المياه بوصفها سر الحياة. كما طرح الفيلم للنقاش قيمة الوفاء بالعهد، عندما تشكك باليان فى وفاء قائد المسلمين بعهده فى ترك كل من يحب الرحيل من القدس التى دخلها المسلمون يمر بسلام وأمان خاصة أن هناك من نقضوا العهد قبله، ليجيبه قائد المسلمين بمنتهى الحزم والهدوء: "أنا لست هؤلاء.. أنا صلاح الدين.. صلاح الدين".إن الإمبراطورية الإسلامية تقوم على الحياة وليس الموت،لا تتطلع إلى الحرب إلا للضرورة بعيدا عن المطامع والمزاعم الجوفاء.

بالطبع لن نستطيع تحليل هذا الفيلم مشهدا مشهدا، لكننا نريد رسم صورة عامة توضح موهبة المخرج البريطانى ريدلى سكوت فى تحريك المجاميع بصفة عامة. نقصد هنا بالمجاميع منظومة الحروب العسكرية ومنظومة الحياة المدنية ومنظومة مجموعة قليلة من الأفراد المؤثرين، حتى نصل إلى عدد فرد واحد لكن قيمته فى تمثيله استعارة رمزية لوطن كبير وأيديولوجية متكاملة. كان من السهل على ريدلى سكوت تحويل هذا العمل لفيلم رعب قاتل لو ركز على مشاهد القتلى والجرحى فى الحروب وما أكثرها، لكنه فاجأنا بالابتعاد عن المناظر المفزعة ولجأ للإيهام أكثر من التصريح والبحث عن النتائج أكثر من التفاصيل الدقيقة رغم قدرته على ذلك. يحتل تحديد الهدف من البداية والسعى وراء تأصيل منظور عام فى صراع الحضارات أو حواراتها الأولوية الأولى، وتحولت جموع المواطنين أو المحاربين على الأرض أو الخيول أو أبراج النار والتنقل برشاقة بين الجانبين إلى مهمة تجسيد مواقف خسيسة، وأيضا مواقف شهامة وبطولة شريفة بين الطرفين، فى ضوء الشمس الساطعة أو الشاحبة أو على ضوء الشموع والمشاعل بتدرجاتها وقوتها وفوضويتها وعنفها ورقتها. الجميع يقاتل ويدافع باستماتة عن القدس والغرض كما يقولون فى نفس يعقوب.. يحمل صلاح الدين وجها وقلبا يتحدثان لغة واحدة بصراحة وإنسانية، بينما يرتدى ملك المسيحيين الشاب قناعا معدنيا دائما لإصابته بمرض لعين أحاله لجثة محنطة، لكنه قناع اضطرارى يوحى بصلافة الظلم مع أن العكس هو الصحيح. سنعود إلى تحليل المدلولات المختلفة لقناع القلب والوجه والقناع الملموس والمجرد عند مناقشة الفيلم الثانى؛ لأن بطله هو الآخر سيأخذنا فى باع طويل مع قناعه المزيف والحقيقى كما سنرى. هكذا يطرح المخرج سكوت رسالة تخير الشعوب.. إما أن يسود الاستقرار خاصة إذا كان الحاكم نبيلا مثل الناصر صلاح الدين بعلومه وقوته وفروسيته وحسن تدبيره ورجاحة عقله، وإما أن يتعايش الجميع سويا على أسس عدالة كل الأديان السماوية، وهذا أضعف الإيمان لإقامة الجنة على الأرض كنموذج استعارى لجنة الله العادلة فى السماء.. وهو على أى حال خطاب فكرى أكثر موضوعية للمخرج البريطانى ريدلى سكوت مقارنة بفيلمه العسكرى "سقوط الصقر الأسود/ Black Hawk Down" ٢٠٠١، والذى تعرضنا إلى تحليله سابقا على نفس هذه الصفحات فى دراسة سينمائية مطولة، تبحث فى تأصيل الدعاية الكاذبة فى كيفية تقديم بطولات المواطن الأمريكى، ومراوغة المتلقى بتشويش أهداف وجود فرق عسكرية أمريكية على أرض الصومال. وقد أوضحنا

وقتها كيف ساق الفيلم أحداثا مبتورة ذات خلفية سياسـية ضائعة مائعة ونهاية هلامية تنافى الحقيقة، مع أن الفيلم كما يعلم مشاهدوه يقوم على أساس أحداث حقيقية وقعت بالفعل..

أخيرا نتوقف أمام مشهد النهاية فى الفيلم عندما يمر فارس كبير بالحداد الفرنسى الذى غادر القدس بعد دفاعه عن مواطنيه قدر المستطاع، لكن الحداد يراوغه فى الحديث وينكر المعرفة، ويتضح أن هذا الفارس هو الملك الإنجليزى ريتشارد قلب الأسد قائد الحملة الصليبية القادمة والبقية نعرفها. يختتم ريدلى سكوت ملحمته التاريخية بكلمات على الشاشة تؤكد استمرارية الحملات والحروب قرونا عديدة، مع ذلك مازال المصير غامضا حتى الآن..

بنفس المنطق سنجد الصراع الدرامى يحتدم على أشده فى الفيلم الأمريكى "حرب الكواكب: الجزء الثالث - انتقام السيث" لكن فى الفضاء هذه المرة، بين فرسان يبحثون عن النبل والشرف لتسود الديموقراطية، وآخرين يتشدقون بالحرية ويختبأون وراء أفعالهم المتوحشة من أجل إرساء ديموقراطيتهم من وجهة نظرهم التى لا تقصد إلا الديكتاتورية القمعية المخجلة. هذا الفيلم هو الحلقة الأخيرة فى سداسية سلسلة أفلام "حرب الكواكب" التى لا يخضع ترتيب عرضها إلى ترتيب السياق الدرامى. بمعنى أن السيناريست والمخرج الشهير جورج لوكاس بدأ عرض هذه السلسلة بالحلقة الرابعة مباشرة بعنوان "أمل جديد" ١٩٧٧ ثم الخامسة "الإمبراطورية تنتفض من جديد" ١٩٨٠ ثم السادسة "عودة فرسان الجداى" ١٩٨٣. وبعد أن شاهد الجمهور نهاية السلسلة كاملة فكر لوكاس أن يبدأ من البداية؛ فعدنا بظهرنا إلى الوراء معه وشاهدنا الجزء الأول "حرب الكواكب: الحلقة الأولى- انتقام الشبح" ١٩٩٩، ثم الحلقة الثانية "هجوم المستنسخين" ٢٠٠٢، ثم الحلقة الثالثة والأخيرة "انتقام السيث". الآن علينا أن نبتسم ونحن نقف على رؤوسنا مع ابتكارات وموهبة جورج لوكاس التى لا تبارى! شاهد الجمهور الجزء الثالث المبهر لأول مرة ضمن مسابقة مهرجان كان السابق، ويُعرض الفيلم فى مصر فى نفس الوقت مع العالم. على نقيض الملاحم التاريخية والماضى السحيق ينطلق لوكاس فى عالم الخيال العلمى وحروب المجرات والكواكب، ويقتحم بنا مباشرة كوكب كروسالد فى قلب إمبراطورية فرسان الجداى الشرفاء. وهو لا يهدف هنا إلا مراقبة لحظة تحول البطل الشاب أناكين من فارس شريف لشعبه إلى العدو الأول لشعبه ولنفسه أيضا، فهو من أشارت النبوءة أنه سيصبح الفارس المنتظر. لكن يبدو أن النبوءة كانت مبتورة إلى حد ما ولم تحدد أنه الفارس المنتظر للأعداء من السيث وليس شعب الإمبراطورية المسالم وفرسان الجداى.بالتالى نحن فى رحلة خاصة جدا مع العالم السرى السيكولوجى جدا للشاب الطموح أكثر من اللازم الغاضب جدا أناكين سكاى ووكر (هايدن كريستنسن).. بعدما أصبح أناكين فارس جداى بارعا أراد الإعلاء من سلطته بامتلاكه الجانب المظلم من القوى العظمى، التى تتيح له مقاومة الهجر والموت والفناء متحججا بعقدة حرمانه من والدته وذكرى يده التى فقدها. هذه المجرة البعيدة من حيث الزمان القريبة من حيث الأحداث والصراعات لا تحتمل وجود فرسان الجداى ومريدى السيث على مقعد واحد لاختلاف الأهداف تماما، وكل فريق يريد تأسيس مملكته الأرضية السماوية

والوطن الحر الذى ينشده. لكن ما هى الحرية التى يقصدها كل منهما وما تعريفها؟؟ إنه فى الواقع تعريف عام يتسع لوجهات نظر كثيرة جدا وأطروحات لانهائية، لكن المؤكد فى هذا الفيلم أن حرية فرسان الجداى وأتباعهم من البشر والآليين لا تقوم إلا على فناء حرية أهل السيث من البشر والآليين أيضا؛ فإما هذا وإما ذاك.. هذا هو قلب الصراع الدرامى فى كل سلسلة حرب الكواكب أو بمعنى أدق حروب الكواكب طبقا للترجمة الحرفية، وهى بالفعل مجموعة هائلة من الحروب التى لا تنقطع بين الطرفين هنا وهناك باستخدام كافة وسائل القوى المتاحة: قوى الحرية والمبادىء والطموح وحب التملك والسيطرة وقوى حب الحياة وقوى مقاومة الفناء وقوى كفاح الشعوب وأيضا قوى الحب الرجل والمرأة أساس هذا العالم وكل عالم.. كل هذه القوى المجتمعة من أنواع الحب هى التى تؤدى إلى حب الوطن أيا كان الوطن الذى ينشده هذا الفريق أو الآخر، وهو النموذج الجمعى المجرد الذى يلملم تحت جناحه النموذج الفردى الملموس بين أناكين ووالدته الغائبة، وأيضا بينه وبين حبيبته الحالية بادمى (ناتالى بورتمان) والدة طفليه التوءم القادمين إلى الحياة فى نهاية هذا الجزء. بما أن المخرج والسيناريست والمنتج جورج لوكاس يتقن مهارة ملاغاة متفرجه واحتوائه بكل الطرق، استغل ثانية الفيلم الأولى حتى النهاية فى توظيف مدير التصوير ديفيد تاترسال والمؤلف الموسيقى جون ويليامز والمونتيرين روجر برتون وبن بارت وتصميم ملابس تريشا بيجار لتقديم وجبة شهية من المعارك المثيرة الطويلة نسبيا باستخدام البشر والآليين، تمزج بين لحظات الخطر ورشاقة المرح وجمال المغامرة وحس الاندفاع ومعالم الآكشن الخاصة جدا بعالم حرب الكواكب، تذكرنا أولا بما انتهى إليه الجزء السابق ثم تركز انتباهنا مباشرة لمهمة فرسان الجداى الخالدة فى إرساء دعام الخير والسلام والعدالة، مما استلزم فى بداية الفيلم اتحاد فارسى الجداى آناكين سكاى ووكر ومعلمه البارع أوبى – وان كينوبى (إيوان مكروجر) فى مهمة انتحارية لإنقاذ مستشار المجلس بالبتين (آيان مكديارمد) من أيدى السيث قبل أن يتضح فى النهاية أن المستشار المهاب هو نفسه رأس السيث المدبر. برغم براعة أوبى وان المعروفة ودوره وأستاذيته، فإن هذه المعارك الحامية أحالتنا مباشرة أمام طموح تلميذه أناكين المتضخم الذى أصبح يتفوق على أستاذه بعض الأحيان فى دلالة على شدة الخطر القادم واقترابه الحثيث، مما دعا مجلس فرسان الجداى ميس وندو (صمويل جاكسون) والكائن الأخضر الصغير العجوز يودا (صوت فرانك أوز) لضم التلميذ الصغير فى سابقة خطيرة، لكن دون أن يعطوه لقب أستاذ، وهو ما أثار قناعه الداخلى القبيح للخروج من مكمنه المتسخ بعد طول شوق وانتظار. كانت الذريعة الثانية لتحول الفارس إلى العدو الرهيب هو ذلك الحلم المستمر الذى ينبئه بموت حبيبته بادمى أثناء الولادة، لتنقلب حياته وحياة كل من حوله جحيما، ويجدها فرصة ذهبية لتفريغ كل الحقد المكتوم فى قلبه لينفجر إلى الخارج فى وجه الجميع حتى الأطفال الصغار، الذى قتلهم بيديه الملوثتين وعينيه المشربتين بحمرة الدماء وشرر الحقد المميت. كان أناكين يريد امتلاك الجانب المظلم من القوى العظمة لينقذ حبيبته الوحيدة بادمى من الموت، لكن مع الأسف أن ثمن امتلاك هذه الثروة بعينها كان وللمفارقة المثيرة فقدان حبيبته إلى الأبد. والحقيقة أنه هدف مزيف؛ لأن أناكين يريد الخلود لذاته هو من خلال تجدد وجوده دائما فى

مرآة بادمى ليس إلا. عودة إلى إشكالية القناع مرة أخرى.. القناع هنا قناع خفى لوجه فارس وديع يخفى تحته كما مخيفا من الغضب والانتقام، ثم تحول فى النهاية بعد انتفاض مخزون نيران اللاوعى إلى قناع معدنى مجسم ملموس على أثر اختفاء الوجه الجميل، واحتراق جسد أناكين فى معركته الأخيرة الممتعة مع أستاذه أوبى وان، لتكشف عن روحه المحترقة من البداية وتظهر عفريتة صورته الحقيقية المرعبة على السطح الحقيقى، حتى اضطر أناكين لتركيب أطراف صناعية وقناع معدنى لوحش مفترس ويصبح السيد دورث فادر (صوت جيمس إيرل جونز).

استخدم جورج لوكاس ألفين ومائتين لقطة خدع بصرية تفوق الرقم القياسى لأى حلقة من نفس السلسلة وتفوق أيضا ثلاثية "مملكة الخواتم" الشهيرة، لكن هذا لا ينفى توظيفه طاقم عمله طبقا للصراع السيكولوجى المرتبط بالصراع السياسى مرتكزا حول شخصية أناكين بالتحديد. كلما تساقطت أوراق القناع المزيف لعبت شحنات وتكثيف الإضاءة الفاعلة دورها البارز فى الكشف عن الحقيقة تدريجيا، وظلت تحاصره بالسواد المتقافز حوله والمنعكس على وجه أناكين، إلى أن سدت عليه كل منظور طاقات النور الطبيعية والصناعية ولو ثقب إبرة عندما وصل إلى ذروة التوحش، وأصبح لا مفر من إحاطته بنيران حمم البركان صراحة فى معركته الأخيرة الطويلة مع أستاذه، وأصبح الجحيم هو لغة القوة السائدة والمصير المنتظر، وتعد هذه المجموعة من المشاهد من أفضل إنجازات هذا العمل فى كافة العناصر. ومهما حدث لم تنس موسيقى جون ويليامز أنها تتعامل مع فيلم خيال علمى مبهر وحافظت على هذه الروح المميزة بقوة، مع عدم الإخلال بالطرح الإنسانى السياسى العاطفى النفسى؛ فحشدت كل قوى النزعة الأوركسترالية لخلق الإحساس بالقلق والعظمة والحياد أحيانا، وفرحة النصر فى عالم التكنولوجيا العظيمة والشرور العظيمة أيضا. تدخل الكورال الإيجابى ليعلى من شأن الحدث ويؤصل وجود التواجد البشرى الصوتى المشارك، وبلغت آهاته مرتبة الإبداع فى النهاية وهو ينعى فارسا كان من المفترض أن يكون بطلا لكنه لم يصبح، بمحض إرادته ورغبته وضيق أفقه وطغيان طموحه الشخصى الرهيب على كل شىء. مع ذلك سيظل داخله ولو ذرة من الخير المختبئة هنا أو هناك كما قالت بادميه بمنتهى اليقين قبل فراقها الحياة أثناء الولادة، لكنه فراق برغبتها الخاصة جدا؛ لأنها بالفعل لم تعد ترغب فى الحياة بعدما شاهدت الوجه المرعب الحقيقى لحبيبها البرىء سابقا.. إن تنوع مونتاج روجر برتون وبن بارت شكلا وموضوعا خير دليل على سيطرة عنصر ميكنة الآلة كثيرا، حيث قصد لوكاس التنقل أحيانا بين اللقطات والمشاهد بقطع مصطنع يعلن عن وجوده متعمدا، مثل انتقاله من هنا إلى هناك بنزع اللقطة انتزاعا فى خط قطرى مثلا فى مشاهد الحروب، التى صممها بمهارة نك جلارد ومشاهد تواصل صراع المخططات اللاهثة، بعيدا عن السلاسة الأهدأ إيقاعا التى خصصها المونتاج للحظات العاطفية والمواجهات الإنسانية. يستحق مشهد المواجهة الأخيرة بين بادمى وأناكين ومشهد موتها أن يكونا أكثر تأثيرا وعمقا ومتعة عما شاهدنا، لكنها فى النهاية صورتين للصراع الأزلى من أجل الحرية يمنح وجود الإنسان فى الحياة معنى وقيمة.. (٤٦٥)

"The Jacket/المتهم"

مفهوم تجريبى يقهر قيود الزمن التقليدى

بين أمس اليوم وغدا حواجز كثيرة كبيرة.. لها ثقل الأحجار عند البعض، ولها أيضا شفافية وخفة ريش الطيور عند البعض الآخر، وفى النهاية تظل دائما ذاكرة الإنسان واحدة من أكبر الأسرار التى تظهر القليل وتخفى الكثير والكثير..

مع هموم الذاكرة وأسوار الزمن التقليدى الذى يوافق عقارب الساعة على كل قراراتها واتجاهاتها، يقدم الفيلم الأمريكى البريطانى المشترك "المتهم/ The Jacket" ٢٠٠٥ إخراج جون مايبورى معالجة فنية تخرج عن المألوف بالنسبة للسينما الأمريكية رغم جهتى الإنتاج المشتركة. بدأ عرض هذا الفيلم داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى الرابع من شهر مارس هذا العام، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين ونصف وقبع بهدوء فى المنطقة المتوسطة، وذلك لأسباب سندركها من خلال قراءتنا التحليلية لهذا العمل الذى يستحق بالفعل مكانة متوسطة. فلا هو بالعمل العظيم كما أنه ليس عملا سيئا، لكنه عمل لابد من مشاهدته والاهتمام به وتأمله بدقة وصبر أيضا.. الصبر الذى نقصده هنا ليس هو النوع المعتاد الذى يحيلنا عند المشاهدة لسؤال "ماذا سيحدث بعد ذلك؟"، لكنه الصبر على اللغة الفنية المطروحة التى تقترب من المفهوم السينمائى التجريبى فى التعامل مع قضية القفز خارج حدود الزمن. وهذا أيضا ليس أسلوبا مستحدثا بالطبع، حيث إننا شاهدنا على سبيل المثال فى دور العرض المصرية شبيهين لهذا الفيلم هما "عودة الحياة/Birth" بطولة نيكول كيدمان، وأيضا فيلم "مرشح الرئاسة/Manchurian Candidate" بطولة ميريل ستريب الذى سنعود إليه بصفة خاصة للمقارنة مع فيلمنا الحالى فى نقطة حيوية بعينها، والاثنان قدمنا لهما تحليلا تفصيليا على نفس هذه الصفحات. فيلم "المتهم" أو "الجاكت" طبقا للترجمة الحرفية لعنوان هذا العمل هو أول فيلم يتدخل فيه الإنتاج الأمريكى للمخرج البريطانى جون مايبورى المعروف بتعدد مواهبه، حيث يعمل مخرجا وكاتب سيناريو ومونتيرا ومنتجا أيضا. اشتهر جون مايبورى بتقديم الأفلام الكوميدية والأفلام التجريبية. نستعرض الفيلموجرافيا الخاصة لهذا الفنان فى كافة المجالات الفنية لنجده قليل العمل إلى حد ما، يأخذ هدنة بين كل عمل وآخر ما بين ثلاث وأربع سنوات باستثناء أوائل التسعينيات، التى شهدت ظهور ثلاثة من أفلامه دفعة واحدة بمعدل فيلم كل عام. من بين أفلام مايبورى كمخرج "آلة الحلم/The Dream Machine" ١٩٨٣، "الألفية/Millenium" ١٩٩٠، "نفق الحب/Tunnel Of Love" ١٩٩١، "رجل لرجل/Man To Man" ١٩٩٢، "تذكر الأشياء بسرعة/ Remembrance Of Things Fast " ١٩٩٤ الفائز بجائزة الدب الذهبى بمهرجان برلين السينمائى الدولى، بالإضافة إلى فوزه بجائزة أفضل فيلم تجريبى بمهرجان زيورخ السينمائى، وهناك أيضا فيلمه "الحب هو الشيطان/Love Is The Devil" ١٩٩٨ الفائز بجائز أفضل فيلم بريطانى بمهرجان أدنبرة السينمائى. وقد سار مايبورى فى "المتهم" على نفس الدرب اللاتقليدى، وقدم رؤيته لتيمة سياسية سيكولوجية تعتمد على

معالجة غير تقليدية وقدرات خارقة لها أسبابها عند بعض البشـر فـى التعامـل مـع الزمان والمكان. وقد حرصنا على تأكيد عدم تقليدية الفيلم من البداية لأنه توجهـه العام السائد. أما إذا كان المشاهد أو القارىء يهيـىء نفسـه لعمـل تقليـدى كمـا اعتاد على الأقل مع غالبية الأفلام الأمريكية فلن يتقبل أصلا مبـدأ مشـاهدة هـذا العمل. هذا ما حدث بالفعل من بعض المتفرجين حولنا أثناء مشاهدة هذا الفيلم.. فقد لاحظنا أن وجوههم وهمهماتهم المتساءلة المندهشة ترتفع من حين لآخـر، نابعـة مـن رفـض تقبـل أى جديـد عـن مخـزونهم السـينمائى الـدرامى البصـرى السـابق، وظلوا هكذا فى اتجاه متصاعد حتى النهاية حتـى وصـلوا بطبيعـة الحـال مع المشـهد الختامى إلى حالة استياء واضح من إهدار وقتهم فيما لا يعرفونـه ولا يتذوقونـه مـن قبـل ولا يـودون فـى المسـتقبل. هـذا مـا نبـه إليـه كـل المهتمـين بالسـينما مـرارا مـن خطـورة احـتلال ثقافـة سـينمائية واحـدة عقليـة المشـاهد، الاقتصار على هوية واحدة تحتكر كل قنوات الاستقبال الأساسية والفرعيـة تحـول المتلقى بالتدريج إلى متلق سلبى كسول جدا خاضع مثلج الفكر والتطور، يـرفض الإقدام على أى مغامرة ويتأفف من الاستمتاع بالجديد بعيدا عن تقييم الفـيلم أيـا كان..

لأننا أمام فيلم فنى يصفه البعض بالصعوبة بوصفه ليس تجاريا بمعنى الكلمـة، كـان لابـد أن تتـوفر لـه أيضـا نوعيـة بعينهـا مـن المنتجـين الفنـانين مثـل الممثـل الأمريكى جورج كلونى والسيناريست والمخرج والمنتج ستيفن سـودربرج، ليصـل فى النهاية مجموع منتجى هذا الفيلم إلى سـبع شـركات إنتـاج اتحـدت لتحقيـق هذا الهدف. فى البداية تولى توم بليكـر ومـارك روكـو المشـارك فـى الإنتـاج أيضـا كتابـة القصـة السـينمائية لهـذا الفـيلم، بينمـا تكفـل ماسـى تادجـدين بكتابـة السيناريو الذى يعتمد على بناء درامـى يجـرب لعبـة التحـاور السـردى مـع الـزمن بمقتضيات مختلفة، طارحـا فرضـيات جديـدة بواسـطة مفـاتيح دراميـة تقـوم علـى مدى الاقتناع والمصداقية النابعين من حقيقة بعينها كأساس لكل النسيج الفنـى القادم، وهو ما استلزم اتباع المخرج منهجا غير معتاد أيضا فى السرد السينمائى الدرامى البصرى لأحداث الصراع حتى النهاية. حاول الفـيلم مـن البدايـة أن يـدخل المتلقى عالمه الخاص بالتدريج، من خلال سياق حـدث درامـى يبـدو تقليـديا لـه بداية ووسـط ونهايـة مـرتبين ولـو بالمقارنـة ببقيـة اللغـة المطروحـة فـى الفـيلم.. نتوقف عند الأربعة مواقف الأولـى بالتحديـد فـى هـذا الفـيلم، وهـم الـذين تعامـل معهم السيناريو والإخراج بالتوازى مع اتجاه عقارب الساعة زمنيا ومنطقيا وذهنيـا. نحن الآن فى عام ١٩٩١ فى حرب الخليج ترى الجندى الأمريكـى المحنـك يقتـرب مع بعض جنوده من مواطنين عرب.كـل مـا نلاحظـة وسـط الظـلام الـدامس الـذى يقطعه كشـافات السـيارات وبعـض المصادرالصـناعية البعيـدة، أن الجنـدى يقتـرب مبتسما ببراءة من طفل ما يطمئنه ويدعوه لعدم الخوف، وإذا بالطفـل الـذى يقـف على مشارف المراهقـة يجيـب ابتسـامة الجنـدى الأمريكـى بطلقـة مفاجئـة مـن مسدس يحمله فى يده يصيبه فى رأسه مباشرة. فى الموقف الثـانى الـذى لـم يسـتغرق إلا لحظـات قليلـة مثـل سـابقه نكتشـف أن الجنـدى الأمريكـى جـاك ستاركس (أدريان برودى) بطل المشهد الأول، نجا مـن المـوت بأعجوبـة ومقاومـة واضحة و يعود إلى الحياة بإصرار غريب، وهو الآن وبعد مرور شـهور عديـدة يسـير وحـده فـى منطقـة ثلجيـة، يتطـوع بـنفس ابتسـامته الوديعـة بمسـاعدة السـيدة

السكيرة جين (كيلى لينش) وابنتها الصغيرة فى إصلاح السيارة رغم اعتراض السيدة التى يبدو أن ابنتها الصغيرة متعقلة ومستوعبة أزمة والدتها بشجاعة. لكن جاك ستاركس يتعرض للموت مرة ثانية عندما يستقل سيارة مع رجل لا يعرفه، سيقترف جريمة قتل ضد شرطى ولن يكتفى بذلك، لكنه سيلقى بالمسدس آداة الجريمة بجانب جسد جاك ستاركس الفاقد الوعى. مباشرة ينتقل الفيلم إلى المشهد الثالث الذى يحافظ فيه على السرد التقليدى قدر المستطاع، وينقلنا مونتاج إيما إى. هكوكس إلى نهاية محاكمة جاك حيث لم يستطع إثبات براءته ولا الاستشهاد بالأم وابنتها، اللتين لا يعرف عنهما أى شىء سوى اسميهما. وفى النهاية صدر الحكم بإقامته فى مستشفى للأمراض العقلية؛ لأنه لا يذكر ما حدث. يؤكد التقرير الطبى الذى يحمله أن الطلق النارى الذى استقر فى رأسه أثناء حرب الخليج أصابه ليس بفقدان ذاكرة كامل بل بنوبات متلاحقة متصلة أو منفصلة من فقدان الذاكرة، مما جعل الأحداث تفقد مصداقيتها وترتيبها فى ذاكرته السرية المشوشة. أما الموقف الرابع والأخير فينقلنا إلى مستشفى الأمراض العقلية مباشرة، وهناك يقابل د. بيكر (كريس كريستوفرسون) الذى يؤمن بالعلاج المتوحش لمرضاه من حيث الوسيلة رغم حسن نواياه، تقضى بحبسهم منفردين مكممين مقيدين وسط العتمة التامة فى الدرج الطولى بالمستشفى المخصص كثلاجة المشرحة، مع الفارق أن الجثة القابعة التى فارقت الحياة أكثر حرية من المدعو جاك ستاركس. الجثة المتوفاة على الأقل غير مكممة ولا مقيدة ولا يستعبدها أحد مهما كانت النوايا. وعلى النقيض من سلطة د. بيكر الفعلية التى لا تجد من يقهرها، يقف الفريق الرحيم المعارض لهذا العلاج الغريب متمثلا فى الطبيبة الشابة د. لورنسون (جنيفر جيسون لييه)، لكنها لا تملك السلطة التنفيذية الكافية لفعل شىء، بالتالى تركز طاقتها وعواطفها وعلمها فى علاجها ابن صديقتها الصغير، الذى يعانى من خلل فى الوظائف الدماغية تؤدى إلى فقدان النطق. كان هدف علاج د. بيكر العجيب إعطاء الفرصة الكاملة للمريض، كى يختلى بنفسه ويسترجع أحداث الماضى ويستعيد اتزانه النفسى قدر طاقته، حيث لا مهرب من مواجهة الأفكار والذكريات مهما كانت مؤلمة. لكن هذه العزلة الإجبارية أتت بنتيجة عكسية تامة مع البطل، حيث رفضت بوصلة ذاكرته المختلة المصابة بالتقهقر إلى الخلف، وعلى العكس قفزت إلى الأمام لا لتقرأ المستقبل فقط بل تخطى الأمر هذه الحدود كثيرا..

قبل الانتقال فيما بعد هذه المواقف الأربعة نود الابتعاد عنهم قليلا لنعيد تأملهم، وسنجدهم مخادعين إلى حد كبير.. صحيح أنهم يحاولون مجاراة منهج السرد التقليدى دراميا وبصريا على الأقل مقارنة ببقية الفيلم، لكنهم فى الحقيقة ليسوا إلا محاولة مرتبة تحمل بعض التجريبية تمهد الطريق وتبرر توجه المنهج القادم فيما بعد. لقد أطلقنا على هذه المحطات الأربعة "مواقف" من باب تحديد إطار عام لكل وحدة على حدة على أهميتها ليتفرغ الفيلم فيما بعد لما هو آت.الحقيقة أنها ليست مواقف بل جزيئات مقتطعة من مواقف، أو لنقل لحظات بعينها ليس لها بداية ولا وسط، كما أن نهاياتها دائما تتضح على المدى القريب فى الوحدة التالية من الرباعية المذكورة، ثم تتضح فيما بعد تدريجيا على المدى البعيد فى المستقبل أولا ثم الزمن الحاضر فيما يخالف ساعة الطبيعة. لكى نوضح الأمور أكثر نلاحظ مثلا أن الفيلم دفعنا لمواجهة البطل فى مشهد

الطلق النارى الأول دون سابق إنذار، دون أن نعرف عنه شيئا مثل رتبته أو كفاءته أو سبب وجوده أو علاقته مع أى زميل أو رئيس له أو أى علامة تخصه عن غيره، واكتفى الفيلم بمهمة تمثيل الجندى بلاده فى معركة من أجل الدفاع عن غيره فقط لا غير. بنفس المنطق اقتحم المخرج البريطانى جون مايبورى مشهد سير البطل وسط الثلوج، دون أن نعرف إلى أين يذهب ولماذا هو وحيد وماذا فعل فى حياته بين الشفاء وهذه اللحظة، أين هى عائلته وما هى خلفيته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، فلا ملامحه تدل على شىء ولا ملابسه ولا كلماته؛ لأنه لم يتكلم مع أحد لا عن نفسه ولا عن أى شىء أصلا. من هذا المنطلق حرص مدير التصوير بيتر ديمنج على التقاط البطل جاك ستاركس فى حالة عزلة تامة، مهما كان وحيدا بالفعل أو محاطا بوجوه بشر لا نعرفهم ولا يريدنا الفيلم توطيد معرفتنا بهم. كما حاصر ديمنج البطل فى كادرات متناقضة ليكون إما نقطة ضائعة فى مساحة فراغ واسعة جدا لغابة أو طريق كبير مغطى بالثلج فى لقطة بانورامية ضخمة، وإما نقطة كبيرة وكتلة ضخمة تحتل الكادر كاملا لكنها تعانى وحدة قاتلة؛ فتتضاءل بالتدريج على المستوى النفسى الدلالى كلما تعرفنا على المآسى المحيطة بالمدعو جاك ستاركس. لعب المخرج على إحالات الإظلام الكثيف ليكمل دور الثلج الأبيض الناصع، ويرسم الاثنان صور لونية متناقضة لإحساس الغربة الداخلية الموحشة. بما أننا توصلنا إلى تأويل الحالات السابقة بوصفها لحظات مبتورة من مواقف متكاملة لم نشهد بدايتها ولا نهايتها بل أهم ما فيها، هذا يدعونا لتتبع مونتاج إيما إى. هكوكس مرة أخرى لنجده لا يتنقل بحساب الخطوة العادية والتتابع الزمنى أيا كان، لكنه فى الحقيقة يقفز قفزات قوية تتم على هيئة أشواط متتالية ونوبات متدفقة لا تصحبها علامة سمعية بصرية تميز لحظة الدخول فيها أو الانتهاء منها. لكن هذه النوبات على أية حال كانت تحت السيطرة شبه التقليدية من المتلقى، وما إن دخلنا مرحلة تماس البطل جاك ستاركس مع المستقبل حتى أصبحت هذه النوبات المتطلعة للقادم أكثر نشاطا وكثافة، طغت بالتدريج على أحداث الزمن الحاضر واحتلت مكانها. طبقا للخلل فى حساب الزمان والمكان والتعامل معهما أدرك جاك أنه كلما دخل هذا الدرج القبيح، تنفتح البوابات السرية ليقفز إلى المستقبل ليس فقط بالاستقراء السلبى أو التنجيم الشفاهى، بل إنه يقفز ذهنيا وجسديا وروحيا ويشارك فى صنع أحداث المستقبل، طالما أنه يعيش الآن فى زمن بعد مرور سنوات طويلة على وفاته؛ فيرى نفسه يقف وحيدا فى الليل وسط الثلوج المنهمرة مرة أخرى عند مطلع رأس السنة لا يعرف إلى أين يتجه وكالعادة بلا مأوى ولا هدف، وكالعادة أيضا لا نعرف نحن سبب وجوده فى هذا المكان بالذات أو كيف أتى إليه.. وسرعان ما يمد لنا الفيلم مفتاحا رفيعا يفك ولو شفرة صغيرة من هذا التداخل الزمنى، عندما نكتشف أن الفتاة السكيرة التى قابلها جاك وتدعى جاكى (البريطانية كيرا نايتلى)، والتى يبدو أنها مجموعة من المتناقضات من عدم الاتزان وطيبة القلب والتهور الممتزج بالخوف والوحدة أيضا،وتعرض عليه المساعدة بالتوصيل ثم المبيت عندها وهى لا تعرفه، هى نفسها البنت الصغيرة التى قابلها منذ سنوات مع والدتها وقام بإصلاح سيارتهما. ومن خلالها يحاول هو تذكيرها بنفسه وهى لا تصدق؛ لأنها تعرف جيدا أن جاك ستاركس هذا الذى يتحدث عنه توفى بالفعل منذ سنوات طويلة. نود التأكيد هنا أن جاك لا يرى

نفسه فى المستقبل بوصفه شبحا أو روحا طائرة لا يشعر بها أحد، مثل بطل الفيلم الأمريكى الشهير "الحادسة السادسة" على سبيل المثال، لكنه بالفعل حاضر جسديا يقول ويتصرف مع الجميع خاصة جاكى، ليحاول استكشاف حقيقة موته ويستفيد أيضا قدر المستطاع من بعض الحقائق التى اكتشفها فى المستقبل تخص الآخرين. لكى نتخيل الأمر بشكل أكثر وضوحا نجده يعرف من د. لورنسون التى تتصور أنه ابن شقيق جاك المتوفى ستنجح فى علاج الطفل المريض باستخدام الموجات الكهربية، كما يعرف أيضا أن جين الأم ستموت محترقة بسبب إدمانها الخمور والسجائر، ومنها سترث ابنتها كل الضياع والوحدة والندم والشعور بالذنب القاتل على ما حدث. وعندما يعود جاك إلى الحاضر من رحلته الغيبية لطويلة، يخبر الطبيبة بالطريقة المثلى لعلاج الطفل ويحذر الأم من المصير المرعب لها ولابنتها.. بالتالى هى ليست مسألة اطلاع على المستقبل فقط، لكنه أيضا تدخل إيجابى من جاك لتحسين مستقبل من يعرفهم ويحبهم، وهو ما تأكدنا منه عند وفاته بالفعل فى الحاضر ثم ظهوره مرة أخرى كجسد وروح أيضا فى المستقبل البعيد للمرة الثانية، ليقابل نفس الفتاة وسط الثلوج أيضا لكن هذه المرة فى وضح النهار فى دلالات حياتية أكثر مرحا وتفاؤلا. ويتضح أن جاكى الآن طبيبة ناجحة تعيش مع والدتها التى تلقت التحذير فى الوقت المناسب، وتخلصت من إدمانها الخمور والسجائر وأنقذت نفسها وابنتها. فرضية غريبة مثيرة وضعها الفيلم كهدف رئيسى يسعى إليه من البداية للنهاية، رغم أنه حاول التخفيف قليلا من عنصر التداخل بين الحاضر والمستقبل، بوضع لزمة درامية تعلن بدايات ونهايات انتقال البطل من وإلى المستقبل قدر الإمكان.. لقد أصبح دخول جاك درج المشرحة فى المستشفى هى مبرر ولحظة نوبات التحول من الحاضر إلى المستقبل، وبما أنه قابع فى الظلام الحالك، اختار المخرج العلامة المضيئة الوحيدة داخل عينى البطل، ليقترب منها بشكل مخيف نوعا ما يدل على رهبة الحدث ذاته، فى فاصل من الإشارات الضوئية الهلامية التى تلمع كفلاشات البرق. ثم يتوغل المخرج داخل منطقة أكثر إظلاما تعادل اختراق أسرار الذاكرة المنفتحة على المستقبل، ومنها ينتقل فى قطع حاد جدا مفاجىء لمشهد المستقبل الفعلى. ومثلما يبدأ قفز جاك من الحاضر للمستقبل يقفز مرة أخرى من الغد البعيد إلى اليوم القريب عائدا من نفس الطريق المظلم، ويتحرر من نفس نقطة العين بنفس بريق الفلاش الخاطف المتمرد على الضوء التقليدى هو الآخر. وقد تدخلت موسيقى المؤلف الموسيقى برايان إنو فى بعض اللحظات المعقدة، ولم ترتكن إلى الجمل الموسيقية المعتادة مهما كان جمالها. وركزت جهودها على المؤثرات الصاخبة والإيقاعات المتوترة وكأنها ليست أصوات صادرة من آلات موسيقية، بل صرخات منزعجة تعلن التخبط الشديد بين عدد من الأحمال الثقيلة السميكة، تتفاعل مع القفزات الزمانية المكانية السيكولوجية بإيجابية نابعة من داخل البطل، تسبب دويا سمعيا نفسيا وهلوسات موسيقية ليس لها هى الأخرى لا بداية ولا وسط ولا نهاية..

أما المفارقة الغريبة فهى تحول قيمة هذا الدرج عند جاك ستاركس من سجن مقبض للغاية يصرخ فيه بكل قوته ويمقته من كل قلبه، إلى مكان محبب يصمت فيه تماما بكل تركيزه ويحبه من كل قلبه؛ لأنه يجد فيه نفسه الحالية والمستقبلية أيضا.. لكن أهم مشكلة فى هذا العمل تتلخص فى أن مشاهد

السيناريو ومنهج الإخراج سارا على طريق متوسط الإبداع والمتعة، مما زاد تركيز المتلقى فى نواح الغموض أكثر. كما أن كم القتامة المنزرعة داخل المشاهد والجو المقبض المهيمن، تحوّل بالتدريج إلى حالة تلبس بالنزعة التشاؤمية لكثرة المصادفات السيئة جدا التى تقابل شخصا واحدا فى حياته القصيرة دون ذنب، حتى سيطرت أحيانا لحظات ميلودرامية مفجة مبالغ فيها تحاول استدرار عطف المتلقى كثيرا، خاصة أن كل المصادفات سلسلة من الجرائم تعرض لها البطل من أناس لا يعرفهم، أولهم طفل عربى أطلق عليه النار هجوما أم دفاعا لا نعرف، مما يتشابه من حيث الخطوط العريضة بالفيلم الأمريكى "مرشح الرئاسة" الذى تعرض بطله الآخر لحوادث خطيرة أثناء حرب الخليج، وكان ينتابه نوبات فزع متكررة داخل ذاكرته المشوشة، إلى أن تم اكتشاف مخطط أمريكى مدمر يسيطر على العقول راح ضحيته البطل وزملاؤه للسيطرة على رئاسة أمريكا والعالم. ثانى الجرائم فى حق ستاركس ارتكبها مجرم أجنبى فظ القلب دون رحمة وكأنه دراكيولا، ثم جاءت الجريمة الثالثة ضد ستاركس من طبيب أمريكى مواطنه متصلب الرأى جدا، يهيىء العزلة النفسية لمرضاه من وجهة نظره فى ثلاجة الموتى..

نال الممثل الأمريكى أدريان برودى شهرة كبيرة بعد حصوله على جائزة أوسكار أفضل ممثل عام ٢٠٠٢ عن فيلم "عازف البيانو/The Pianist" للمخرج رومان بولانسكى، وقد نجح هنا فى تخطى حواجز صعوبة هذا الدور الذى يركز على المشاعر الداخلية والصراعات السيكولوجية لشخص مريض ومجرم برىء يحاول إنقاذ نفسه وغيره فى نفس الوقت. هذه الشخصية التى يجسدها أدريان لا نعرف عنها شيئا، ولا نلتقط لها أى نقاط تميز هويتها وتوضح فروقها عن غيرها. حتى طيبة القلب والوداعة فتظهران فى تصرفات للبطل بسيطة للغاية دون إيجابية ما من الشخصية، إلا من خلال إصراره على اكتشاف حقيقته ليعيد اتزان الحاضر والمستقبل لنفسه ولغيره. أى أن هذا الدور جرد برودى من معظم أدواته كممثل مثل الحوارات الكلامية التى تقوم على الأفعال وردود الأفعال بالتبادل، حيث اقتصر على ردود الأفعال الصامتة أكثر من الناطقة الممتزجة بالدهشة ونوبات الصدمات المتوالية. كما أن تركيبة شخصية جاك الهادئة بطبيعتها من الصعب عليها أن تغضب، وليس لها مردود انفعالى ينعكس مثلا على نبرات جاك الصوتية أو ملامح وجهه أو تعبيراته جسده الصامت تماما المنهكه بشدة. وكأنه جسد فارق الحياة منذ زمن بعيد. أما روحه فهى وحدها التى تقود حركة المقاومة والتمرد للتمسك بالحياة إلى الأبد قدر المستطاع. برغم الخط الأحادى نوعا ما الذى أوقع شخصية جاك فى حصار الهزيمة الدائمة، لكن أدريان برودى استخدم قدرات عينيه فى التعبير عن مشاعره الداخلية وتقلباته النفسية بشكل فاعل متطور مجتهد. لعبت الممثلة البريطانية الشابة كيرا نايتلى التى شاهدناها فى فيلمى "إنه الحب" و"قراصنة البحر الكاريبى" دورا حيويا لفتاة منهزمة من داخلها، لكنها الهزيمة المكتومة المنكسرة لا تبوح ولا تفور لأن الغضب لا يفيد، مما يعلن ظهور ممثلة موهوبة لها حضور ملموس وجمال وشخصية قوية مستقلة ستنمو حياتيا وفنيا بالتدريج يوما بعد يوم.. (٤٦٦)

"الحارس المشاغب/The Pacifier"
و"متى نصل؟/?Are We There Yet"
فى معارك الأطفال كل أسلحة الدمار مباحة!!

كيف يتعامل الصغار مع الكبار؟ سؤال خاطىء؛ لأنه يبدأ من النهاية ولن يصل إلى شىء أبدا.. السؤال الصحيح هو كيف يتعامل الكبار مع الصغار؟ هنا فقط ينصلح الوضع؛ لأنه يتعامل مع نقطة البداية المنطقية، الأطفال هم الأقوى، هم الأكثر خيالا، هم الأكثر وداعة ومكرا، وهم أيضا الأكثر تفرغا لاستيعاب الدنيا بما فيها ومن فيها من وجهة نظر أحلامهم الطويلة إلى الأبد وقامتهم القصيرة إلى حين..

يشترك الفيلمان الأمريكيان "الحارس المشاغب/The Pacifier" ٢٠٠٥ إخراج آدم شانكمان و"متى نصل؟/?Are We There Yet" ٢٠٠٥ إخراج برايان ليفانت فى عدة عناصر، أهمها أن أكثر من طفل يلعب دور البطولة فيهما، ويكونون معا اتحادا هائلا ضد شرور الدنيا المحيطة. إنهم يؤمنون تماما أن البطل السوبر مان ليس له وجود إلا فى منامهم الجميل وحواديتهم التى لا تنتهى، لكنهم يؤمنون أيضا أنهم الوحيدون القادرون على استدعئه للحياة ليلعبوا دوره شفاهة وتحريريا، أو على الأقل يعقدون معه صداقات أبدية لا تموت. أين مكان الكبار فى عالمهم المخلوق على مقاسهم وحدهم؟!! باستثناء الأب والأم اللذين لهما الحق فى اقتحام عالمهم من باب الحماية والحب والمشاركة والثقة المتبادلة والصداقة المقبولة، يضع الصغار أى غريب فى خانة الدخيل المتحكم خاصة إذا كان يريد أن يحل محل الأب أو الأم الغائبين لأى سبب ما. من هذا المنطلق يشترك الفيلمان الأمريكيان فى انتهاج لغة كوميديا الصراع الدرامى، ويقومان على مجموعة من الأطفال تدافع عن كيانهم ضد أى دخيل مهما كانت مبرراته وأهدافه، مستخدمين فيها كل أسلحتهم التى تتناسب مع أعمارهم ونواياها ويطلقون من داخلهم كل الملائكة المختلطة بالشياطين فى كائن واحد. فى الحروب والمقالب ومطاردات الأطفال كل سلاح مباح ولا وجود لأى موانع فى قائمة الأسلطة المحظورة محليا ودوليا وعائليا، بدءا من إطلاق مدفع اللسان فى خط مستقيم إلى الخارج علامة الكيد والغيظ الشديد والتشفى فى الأعداء، حتى مرحلة صواريخ التهديد النووية الصارخة بهدم كل المعبد فوق رأس الجميع إلا رؤوسهم بالطبع؛ لأنهم صغار سيختبئون تحت أجساد الكبار وبين أحضانهم مهما فعلوا. ولا عزاء لصوت العقل ومحاولات هروب الكبار الفاشلة وأصواتهم المبحوحة الضائعة ونظراتهم المذهولة الضائعة وملابسهم التى كانت نظيفة فى يوم ما من الأيام..

تعاملت أفلام كثيرة مع الأطفال الصغار من زوايا مختلفة، لكن بما أن الفيلمين الأمريكيين هنا يتشابهان فى استخدام رجل كجليس أطفال وتعرضه لأدق تفاصيل حياة الصغار، طبيعى أن تستدعى الذاكرة أفلاما هامة تناقش نفس العنوان العريض مثل الفيلم الأمريكى الشهير "مغامرات بابا الشغالة/ Mrs Doubtfire" بطولة روبن وليامز مع فارق القصة والمعالجة والمستوى. نبدأ بالفيلم الأمريكى الأول "الحارس المشاغب" إخراج آدم شانكمان، وشانكمان كان فى

الأصل مصمما للحركة فى الأفلام السينمائية، ثم تحول إلى مهمة الإخراج وقدم أول أفلامه الأمريكية "مؤامرة للزواج/The Wedding Planner" ٢٠٠١، "حب للأبد/A Walk To Remember" ٢٠٠٢ و"مخربة فى المنزل/ Bringing Down The House" ٢٠٠٣، وها هو يقدم رابع أفلامه "الحارس المشاغب" الذى يجمع فيه بين لغة الكوميديا وطرح القضايا الإنسانية لكنها كالعادة متوسطة المستوى، وهو ما يجعلنا نطرح تساؤل: "ماذا ينقص هذه الأفلام لتحقق مكانة فنية تجارية أعلى؟". من حيث التصنيفات العامة ينتمى هذا الفيلم إلى جنس أفلام الكوميديا التى تعتمد على كوميديا الموقف والمفارقات المتوالية بشكل مستمر، مع الانتباه أن هذا الفيلم يحمل بين سطوره بعدا سياسيا يحمل خطابا فكريا دعائيا للسياسة الأمريكية ممثلة فى رجالها العسكريين المنفذين وعلمائها المفكرين ومواطنيها العاديين جدا أيضا، وهو ما يختلف مع الفيلم الآخر "متى نصل؟" الذى يعد أخف وزنا مقارنة بهذا العمل. بدأ عرض هذا الفيلم فى الرابع من مارس الماضى داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وكان واضحا من البداية أن سيناريو روبرت بن جارانت وتوماس لينون حدد ملامح هذا العمل، ليكون فيلما مسليا بقدر يقدم الضحكة الممتزجة بلحظة تفكير دون الاستغراق الكامل فى الضحكات الساذجة؛ حتى لا يحدث التغييب الفكرى الذى يؤثر بالسلب على مردود الخطاب الفكرى المطروح. مفتاح هذا الفيلم يتلخص فى عبارة "مهمة وطنية تستحق التضحية" وهى تنقسم إلى قسمين يكملان بعضهما البعض، وقد مر الفيلم على القسم الأول سريعا ليتفرغ إلى نتيجته أى للقسم الثانى من المهمة الوطنية. قام المخرج فى البداية بتقديم مجموعة من مشاهد المطاردات الساخنة من نوعية معجزات جيمس بوند المثيرة للحمية والفضول، لكن بوند هذا العمل هو عميل البحرية الأمريكية الشاب المقاتل شين وولف (فِن ديزل)، الذى خاض برشاقة ومهارة عدة مغامرات قصيرة جدا أو مبنى مغامرات ضد أعداء مجهولين لا نعرفهم برا وبحرا وتحت المياه، من أجل فك أسر وحماية عالم أمريكى كبير مخترع المشروع العسكرى الدفاعى الأمريكى السرى للغاية. لكن المهمة تفشل على آخر لحظة عندما يقتل العالم رغم كل شىء، بما يوحى إما بخطأ ما حدث لا أحد يعرفه، وإما بخيانة من شخص ما لا أحد يعرفه أيضا. بالتالى نحن أمام فيلم يجمع بين الكوميديا وعالم المخابرات وحروب الذكاء على أنواعها وعالم الجريمة وعالم الآكشن أيضا، وهو ما يترجم للانتقال بالمتلقى للقسم الثانى من المغامرات يتمثل فى تكليف وولف بحماية منزل العالم الكبير وأسرته المكونة من زوجته الجميلة جولى (فيث فورد) والأبناء الخمسة بأعمارهم المختلفة بين بدايات المراهقة والطفولة والرضيع الصغير، وهم الفتاة المراهقة المتمردة الجميلة زوو (بريتانى سنو) والشاب الصغير سيث (ماكس ثيريوت) والطفلة الصغيرة لولو ذات الثمانى سنوات (مورجان يورك)، وشقيقها الصبى الصغير بيتر (لوجان هوفر) بسنواته الثلاثة الذى لا ينام إلا على أغنية والده، وأخيرا الرضيع الصغير تايلر (لوك - بو فنك) الذى بدأ حياته بالاشتراك مغامرة مع المخابرا الأمريكية بوصفه مستهدفا من عدو مجهول.. ارتكز الفيلم على موقفين محددين يلعبان دور نقطة الانطلاق والتحول لبقية الصراع الدرامى المطروح. أما نقطة الانطلاق فكانت قتل العالم الأب ومن ثم تعرض أسرته للخطر، حيث مازالت كل أسرار المشروع تقبع فى مكان أمين داخل منزل العالم لا أحد يعرفه حتى زوجته جولى، التى كان

يحبها بمنتهى البراعة والإخلاص بنفس قدر براعته وإخلاصه فى الدفاع عن وطنه. بينما تتمثل نقطة التحول الدرامية فى اضطرار الأم للسفر مع مندوب البحرية الأمريكية كابتن بل فاوست (كريس بوتر) لسويسرا لفتح خزانة زوجها، مما أجبر عميل البحرية الأمريكى وولف للبقاء مع الأولاد الخمسة حارسا ومربيا، وهو الذى لا يحمل خبرة فى هذا المجال على الإطلاق. كما تعقدت الأمور أكثر بعدما نجح الأطفال والكبار المتحدين فى إجلاء المربية السابقة الدائمة الرومانية (كارول كين) ليواجه رجل البحرية المهمة كاملة، بالتالى تحول دون ذنب إلى جليسة أطفال إجبارية مؤقتة لخمسة أطفال وعليه القيام بمهام الأمومة والرعاية لحماية الصغار من أعدائهم وأيضا لتعليمهم فن مواجهة الحياة. وظف الفيلم مفاجأة الزوجة والمندوب بحرص زوجها الراحل أكثر من اللازم، حيث ترك الخزانة بكلمة سر لا يعرفها أحد مما استدعى مد غياب الأم عن المنزل، ليتورط الحارس فى مهمته الجديدة تماما ويواجه عالم الصغار المتحدين بمفرده متسلحا بذكائه ومرجعيته العسكرية. كما وظف الفيلم نفس الموقف ليعلن المتلقى أنه سوف يستمتع بمشاهدة معارك طاحنة بين الحارس المنضبط جدا والأبناء المتمردين الذين لا يريدون حماية هذا الدخيل من جهة، بالتوازى مع مطاردات مستمرة بين الحارس اليقظ وبين العدو المجهول، الذى حاول بالفعل اقتحام المنزل والحصول على الأسرار العسكرية دون جدوى. أما طرف اللعبة المتوازى الثالث فكانت لعبة ذكاء بين العالم الراحل من جهة وأسرته التى لاتعرف عن أموره شيئا من جهة ثانية، وأعدائه الذى يخفى عنهم كل خطوة بمهارة مدروسة من جهة ثالثة. بدأت مباراة ذهنية بين كل الأطراف لحل شفرات ألغاز العالم الراحل الذى لم يكن يهتم بأى شىء إلا بأمان بيته الكبير أمريكا وأمان بيته الصغير الذى يحبه من كل قلبه.

بما أننا فى قلب عالم أطفال وشباب من المراهقين عددهم خمسة وهو عدد كبير نسبيا على فيلم واحد وأيضا على منزل واحد، سيطرت لغة الحلول البسيطة للمشكلات العويصة بمنهج ابتكارات الأطفال التى لا نهاية لها ولا يتوقعها أحد. ولأن الأطفال هم الأكثر عددا فى هذا الفيلم والأكثر سطوة، لم يهيمن منهجهم على مقالبهم ضد تدخل الحارس الخاص فى حياتهم فقط، لكنه امتد أيضا لينعكس على منهج تعامل وتفكير الحارس معهم وإلا لن يتفاهم معهم أبدا، بالتزامن مع إصراره على فرض الضبط والربط عليهم مع الاقتراب منهم، حتى فى أسلوب معاملتهم مع جيرانهم الأسيويين السيد شون (دنيس أكياما) وزوجته (تسوى مانج – لينج). كان على الحارس مراقبة الكبار فى المدرسة مع اصطحاب الأطفال الصغار معه، وبدلا من وضع المسدسات والأجهزة المتطورة فقط فى حزامه كما اعتاد، أضاف إليهم علب اللبن والمياه والملابس النظيفة وحفاضات الرضيع الصغير.. وكلما اقترب هو من الأبناء الخمسة ساعدهم على الاقتراب من أنفسهم ومواجهة مشكلاتهم على قدر أعمارهم؛ فساعد الابن الكبير مثلا على ممارسة التمثيل بدلا من رياضة الملاكمة العنيفة التى لا يحبها. مع كل مشكلة مع الخمسة يتقلب الحارس الخاص على الكثير من المهن، ليتحول أحيانا إلى معلم قيادة السيارات ومعلم للأمورالعاطفية وأسس إقامة كيان الأنثى مع الابنة الكبرى، ثم تكفل أحيانا بتعليم الابنة الصغيرة فن الدفاع البدنى عن النفس أمام الصبية المتكبرين المفتخرين بقدراتهم العضلية، ولعب أيضا دور المطرب والراقص للابن الصغير الذى عوده والده ألا ينام إلا على أنغام واستعراض أغنية مخصوصة

ألفها له ووضع كلماتها وألحانها واستعراضاتها بنفسه. وفى الطريق تكفل العميل الأمريكى بتعديل سلوكيات وترويض بعض الشخصيات الثانوية، مثل معلم الملاكمة فى المدرسة مورنى (براد جاريت) المعقد الضخم المستفز جدا، واضطر إلى طرحه أرضا أمام الطلاب دفاعا عن الابن الأكبر ليحميه ويخلصه من سخريتهم الدائمة. أما أكثر المهن غرابة فى حياة الحارس فهى قيامه بإخراج مسرحية الابن الكبير وتدريب الطلاب على التمثيل ووضع قواعد المسرح الصارمة وتنفيذها، بدلا من هذا المخرج الفاشل الفوضوى الذى يحبط المواهب ويقتلها بدلا من إيقاظها. وقد كافأ القدر هذا الحارس الأمين عندما بعث له فى طريقه مديرة المدرسة وعميلة القوات الأمريكية السابقة كلير (لورين جراهام)، لتبدأ علاقة حب بينهما رغم قصر مساحة دورها، حيث رسم لها الفيلم خط النمط العام الترديدى لنموذج أفراد العسكرية الأمريكية الشرفاء، وليس كشخصية مستقلة نبحث عن حياتها وعلاقاتها كوحدة مستقلة. كما امتدت هيمنة حلول الأطفال المبتكرة إلى تفكير العالم الأب الراحل، عندما يتضح فى النهاية أن الأغنية التى ألفها لابنه الصغير بكلماتها وألحانها وإيقاعها وخطواتها الراقصة رغم صعوبتها وتركيبتها، هى المفتاح الحقيقى لفك شفرة أسرار هذا المشروع القومى الأمريكى الخطير..

استطاع المخرج آدم شانكمان الوصول بهذا الفيلم إلى بر الأمان والدرجة المرتفعة من المكانة المتوسطة، رغم كثرة عدد الأطفال نسبيا وعدم قوة كل المواقف على الورق أصلا أو على مستوى الإخراج. وأيضا رغم انشغال الفيلم ببث الرسالة الدعائية وتوجيه كل المواقف، لتصب فى نفس الاتجاه دون حرية فى التنوع الفكرى الجسدى.إن كل بناء المشاهد يتبع دائما خريطة واحدة ومغزى بعينه مفاده تكتل الأبناء ضد الحارس الدخيل دون سبب منطقى بما يكفى، إلا من باب التمرد التلقائى بعكس الفيلم التالى كما سنرى. وانحصرت معظم المشاهد الأولى فى منطقة الفعل أو الإرسال من الأبناء ورد الفعل من الحارس وولف، ثم تحول الأمر إلى النقيض بعد تعرض المنزل لهجوم آكشن من العدو المجهول لم يبلغ درجة كافية من الإثارة والجدية والمتعة. انتهز المخرج لحظة الهجوم الفاصلة ليوجه بوصلته الدرامية الفكرية البصرية تجاه الخطاب الفكرى الحقيقة بصورة أكثر مباشرة، بعدما انتهى من زرع التعاطف مع الحارس المتفرغ لردود الأفعال تجاه مقالب الصغار، رغم أنه فى مهمة وطنية وجاء لحمايتهم. فى هذه المرحلة الجديدة انصب تركيز الكادر على الحارس وولف بصفة خاصة لكن بدرجات مختلفة عما سبق.. فى المرحلة الأولى التى شهدت مقالب الكر والفر بين الطرفين تكفل مدير التصوير بيتر جيمس بعمل فواصل دائمة محسوسة أو غير محسوسة، بترك مساحات فاصلة بين فريق الأطفال المتحدين وبين الحارس الوحيد، مع إعلاء سيطرة الأطفال على الإيقاع العام لكثرتهم وقوتهم وعدم وضوح رؤيتهم لمدى احتياجهم لهذا الجليس الإجبارى؛ فبسطوا أصابعهم على توليف المشاهد وتحكموا فى تحديد الزمان والمكان وكيفية الربط بينهما وبين الشخصيات؛ لأنهم الحاكم بأمره فى كل شىء. فكان المشهد يبدأ وينتهى عندهم من ناحية المخططات القصيرة البريئة، وبالتالى من ناحية الفعل المجسم الذى نراه أو لم نره من باب المفاجآت. وفى منتصف الطريق يأتى دور الحارس التائه بينهم المفتقد للخبرة الحياتية فى عالم الأسرة والأطفال، وأيضا خبرة التعامل مع هؤلاء الأطفال كفرد وكمجموعة واحدة اجتمعت على عقل وقلب

وهدف واحد. وعندما تعرضت الأسرة لأول هجوم فعلى من الأعداء المجهولين، وعندما تأكد الأبناء من احتياجهم لهذا الحارس ولمسوا بأنفسهم قدراته القتالية البارعة وذكائه الحاد، وعندما أيقنوا أنه يتواضع معهم عن قصد ولا يريهم قدراته الذهنية الجسدية الحقيقية ولا يستخدمها ضدهم، وعندما تبلدت نظرتهم إليه كسوبرمان نموذج أحلام كل فتى وفتاة، وعندما استوعبوا قيمة والدهم العلمية الوطنية الرفيعة التى لا يعرفونها، وعندما تأكدوا من هذا كله، انسحبت مفاتيح التحكم من أيدى الأطفال وعقولهم، وتحولوا من دور المرسل إلى المستقبل ومن دور المعلم إلى التلميذ الذى يحتاج مدرسه ويهابه ويحبه أيض.. من هنا تغيرت نقطة الإرسال، وأصبحت تبدأ وتنتهى عند الحارس ويمر الأطفال على بعض المراحل فى المنتصف، وهو ما تم تطبيقه ليس فقط على بناء المشهد وتصميمه، بل على ترتيب الشخصيات داخل الكادر ومدى التركيز عليها، وانقياد إيقاع المونتير كريستوفر جرينبارى داخل المشهد الواحد ثم السياق لعام للمشاهد، ليتبع البطل فى لحظات الهدوء للتفكير ولحظات التدافع أثناء قتاله وهكذا. مع مراعاة توظيف موسيقى المؤلف جون ديبنى المرحة الخفيفة لإعلاء جو الكوميديا، انطلاقا من براءة وخفة دم عالم الأطفال أولا وأخيرا، وإلا فقد الفيلم أهم مميزاته والرحيق الدال لأجوائه العامة. وفى القسم الأخير من الفيلم اتضحت الرسالة الفكرية بشكل أكثر صراحة دون مواربة، عندما تفكك اتحاد الأبناء الذين اطمأنوا للحارس رغم ندرة ابتساماته مثل مطر الصحراء صيفا، ليتفرغ الحارس إلى مشكلات الابن والابنة المراهقين، وتبدأ أمارات بطولاته النفسية الإنسانية تعلن عن نفسها أكثر.يعتبر مشهد قراره الحاسم وتنفيذه إخراج المسرحية التى يشارك فيها الابن بدلا من المخرج القاتل من أفضل مشاهد هذا الفيلم بالفعل. فى مرحلة التصالح والاطمئنان والتفاهم تفرغت المخرج للتعامل مع فردين فقط لا غير، واقتربت منهما الكاميرات أكثر لتستكشف دواخلهما. مع ملاحظة إحاطة الشخصية المحورية مثل الابن أو الابنة بنماذج أخرى من الأطفال دخلوا لحسن حظهم ضمن قائمة طلاب هذا الجليس القادم من البحرية الأمريكية، مما يحمل دلالات توسع تأثيره المسيطر على الجميع كفرد وكاستعارة رمزية تعلى من شأن الواجبات الوطنية التى لا تحتاج لارتداء أى زى رسمى.يكفى أن تكون مواطنا صالحا لتحقق مهامك المنشودة على أكمل وجه.

نصل إلى الفيلم الأمريكى الثانى "متى نصل؟" ٢٠٠٥ إخراج برايان ليفانت،كتب له القصة السينمائية ستيفن جارى بانكس وكلوديا جرازيوسو، وشارك الاثنان فى كتابة السيناريو مع جى. ديفيد ستيم وديفيد إن. وايس، حيث يعتمد هو الآخر على كوميديا الموقف المشتقة من كوميديا الشخصية المتوفرة فى ثلاثى الأبطال. برغم أن هذا الفيلم يعتبر أكثر تركيزا من سابقه لاعتماده على طفلين فقط وابتعاده عن المهام الوطنية والخطاب السياسى، وانحصار صراعه فى نواح إنسانية بحتة وبالتالى تقييمه كفيلم للتسلية المرحة الخفيفة يسير على السطح أكثر من الفيلم السابق، فإنه مع ذلك حقق نفس النجاح المتوسط لكن فى مرتبة أقل لوقوعه فى نفس نقاط الضعف التى تنتج إما عن محدودية الموهبة، وإما عن التسرع فى اختيار الحلول السهلة وإما للسببين معا. هذا المستوى المتوسط نفسه كان ملخص حصيلة ما حققه المخرج برايان ليفانت فى أفلامه السابقة مثل "مشكلة طفل ٢" ١٩٩١،"بيتهوفن" ١٩٩٢

و"كلاب الثلج" ٢٠٠٢. برغم كثرة مفاجآت الأطفال تجاه حارسهم الخاص بشكل غير مقروء مثل الفيلم السابق، فإن أداء الطفلين هنا جاء أكثر استفزازا بما يتناسب مع مهمتهما الوطنية التى تخصهما وحدهما، وتتمثل فى مشروعهما الدفاعى لطرد هذا الغريب من حياة وطنهما الوحيد أى حياة والدتهما الجميلة. وإذا كان جليس الأطفال السابق لا يمتلك خبرة حياتية مع الأطفال واحتياجاتهم وعقلياتهم ومخططاتهم، فبطل هذا الفيلم نك (آيس كيوب) يقع فى نفس المحظور أيضا. لكن الأمر يزداد سوءا؛ لأنه بطبيعته لا يطيق الأطفال وعنده حساسية فظيعة تجاههم ويصاب بهياج شرس بمجرد رؤيتهم. وإذا كان الحارس وولف مكلف بمهمة من قبل السلطة العليا، فالسلطة التى تتحكم فى نك صاحب متجر الأدوات الرياضية هى سلطة عاطفية بالدرجة الأولى، عندما وقع فجأة فى غرام الموظفة السمراء الجميلة سوزان (نيا لونج)، التى تعمل فى الجهة المقابلة أمام متجره. ثم كان أول موقف مسجل بينهما عندما تعطلت سيارة سوزان فى الطريق فى عز الأمطار، وبعد تردد أظهر نك شهامته وتطوع بالإصلاح، وكان جزاء التردد وليس الإصلاح التعرض إلى صاعقة كهربائية نطرته بعيدا بكل ثقله الضخم. وظف المخرج هذه اللحظة البسيطة كعلامة لبداية وقوع نك فى المشاكل بسبب حبه لهذه للسيدة السمراء الجميلة سوزان المطلقة والدة الصغير كيفن (فيليب دانييل بولدن) المصاب بأزمة ربو وابنتها الأكبر لندسى (آليشا آلين)، وكانت أيضا علامة بصرية سمعية كوميدية صارخة تؤكد حدوث صاعقة الحب بينهما واستسلم لها البطل برضاه، وهو لا يعرف أنه سيتعرض لكم مهول من مقالب الصغار التى ستتسبب فى انقلاب حياته رأسا على عقب، ظاهرها انقلاب إلى الأسوأ وباطنها انعدال إلى الأفضل.. كل هذه المقالب بسبب فكرة ترسبت داخل الطفلين أن نك سيخطتف والدتهما منهما، وهما يريدان عودة العلاقات بين الأم والأب. هما يتصوران أن والدهما لم يرحب بهما أثناء سفر الأم من واشنطون إلى نيويورك فى مهمة عمل بسبب مرضه، وكان كل هذا الكفاح المسلح بالبراءة والاتحاد الأخوى المدعم ببحور سوائل العصائر وجبال بقايا الطعام والغزوات البربرية لدورات المياه فى وقت غير مناسب أبدا، من أجل استرداد عائلتهما الصغيرة وحريتهما الكبيرة. كان كل قصد الصغيرين تعطيل سفرهما مع نك حتى يهربا إلى والدهما الحبيب، وهما لا يعرفان أن والدهما هو الذى يتهرب منهما إلى عائلته الجديدة. فهو ليس مريضا بفقر الجيب بل بفقر القلب وجفاف العاطفة، ولا يستحق أن يكون أبا لهذين المحاربين الشريفين. وكما قال لهما نك: "لا تحزنا.. هو الخاسر وليس أنتما"..

تولدت كوميديا الموقف فى هذا الفيلم من كوميديا الشخصية النابعة من الطفلين بتركيبتهم الغريبة الناضجة أكثر من اللازم، ومن شخصية نك على المستوى الخارجى بملابسه الرياضية الزاعقة الألوان وكأنه فى مباراة لا تنتهى أبدا، وبقلنسوة رأسه الضخمة التى لا تفارقه القابعة على رأسه الضخم أيضا حتى يبدو أن يحمل رأسا بدورين قصيرين. أضف إلى ذلك نظرته الجاحظة ووجه الغاضب وهذه السلاسل المتدلية اللامعة الطويلة جدا المتدلية على صدره وما بعده، فى عدة طبقات مزعجة تخلق له علامات صوتية دالة كلما تحرك أو هم بالحركة. كما استمد الفيلم بعض لحظات الكوميديا استغلالا لعدم قدرة نك على التصريح بما فى داخله أمام الطفلين اللذين ينتظران له أى غلطة تافهة، مما

سمح بمساحة بديلة وقناة للبوح من خلال مونولوجات نك الداخلية المستمرة مع الدمية الرياضية السمراء المعلقة فى سيارته وتشبهه، وانحصرت فى تعليقات ساخرة أو مناقشات قصيرة عصبية جدا أو اعترافات محرجة لا يستطيع البوح بها، مما أحال هذه الدمية إلى قرين حى للبطل الأسمر نك الحائر مع الطفلين.

تلقى الصغيران الصدمة واستوعبا الدرس ودفعا ثمن أحلامهما المزيفة غاليا، مثلما دفع نك ثمن عدم خبرته مع الأطفال عامة وكرهه غير المبرر لهم، وثمن شهامته فى إخفاء حقيقة موقف والدهم حتى لا يجرح شعورهما. لكنه ليس الخاسر الوحيد فقد شاركته سيارته الضخمة الجديدة كل المغامرات ودفعت هى الأخرى ثمنا باهظا جدا.. فقد كانت وللحق سيارة جديدة مبهرة لكن بعدما نجح الصغيران فى الإفلات من أسر السفر بالطائرة والقطار، لم يكن أمام نك سوى سيارته المسكينة الشهيدة، التى تحولت بالتدريج من سيارة ضخمة محترمة مهابة إلى سيارة مُحرَجة خجولة متضاءلة من كثرة احتكاكاتها وصدماتها وانقلاباتها وحوادثها. ثم تحولت إلى سيارة تدارى وجهها كسوفا من تلك العجلات المتواضعة الأصغر من حجمها، التى التصقت بها دون وجه حق ولا تليق أبدا بمقامها الرفيع المرتفع الثمن إنقاذا للموقف، بعدما تفرتكت كل العجلات الأربعة الأصلية التى تحمل الخير كله.. بفعل مطاردات السيارات وحروب الشوارع وأسراب الدراجات وسباقات الخيول وغارات القطارات وتدخلات أنوف الأغراب، تحولت السيارة المذكورة سابقا إلى شبه سيارة وتاريخ بائد تحاول التغلب على جرح كرامتها وكبريائها، رغم كم اللطشات التى عبثت بملامحها وهدت كل طبقات زينتها الزيتية والمعدنية والآلية والتكنولوجية بجدارة.. أما من الداخل فقد تحولت إلى ذكريات مقاعد وظلال سقف وبوادر أجهزة تحاول البقاء على قيد الحياة قدر المستطاع، حتى استقر الحال بسيارة الضحايا فى النهاية إلى اللجوء للانتحار بالانفجار الذاتى متحججة بشعلة ضالة استقرت على مقعدها،وانتهزت الفرصة واشتعلت بالكامل وصرخت صرخة مدوية متخلية عن كل دنياها بما فيها، على أمل أن يجتهد وريثها الوحيد نك مع شركائه الجدد سوزان وعائلتها فى إحياء ذكراها من جديد، بمعاونة أوراق وحسابات شركة التأمين المسكينة التى لا ذنب لها فى مقالب الصغيرين المفاجئة المرتبة والقدرية التى لا حل لها. الحق أن مقلب واحد فقط من سلسلة هذه الكوارث المتوالية يكفى تماما ويفيض للقضاء على أعصاب شعب صبور بأكمله،المفاجأة الحقيقية هى التى تأتى من طفل مبتسم لا يستحق العقاب ولا يشفع عنده لوم، ولا يساوى عنده صوت العقل الحكيم ولا دولارا واحدا..

فى ظل ضعف السيناريو أحيانا لكن المخرج برايان ليفن واجه مشكلة حصار مشاهد كثيرة داخل حيز السيارة الضيق، مع ذلك قاد فريق عمله مدير التصوير توماس إى. إيكرمان والمؤلف الموسيقى ديفيد نيومان والمونتير لورانس جوردان للخروج من هذا المأزق من خلال تنوع الزوايا والكادرات قدر المتاح، والتراجع عن الضيق المكانى ليحل محله البراح الإنسانى وانطلاقة الضحكات الناتجة عن المفارقات المستمرة والمعارك البربرية المستمرة بين الطرفين. لكن الفيلم اتسم بالسذاجة إلى حد ما خاصة مع تعمد تسطيح شخصية نك وحصارها فى هذا القالب النمطى المدافع دائما، بالإضافة إلى أداء الممثل آيس كيوب المعتمد على

المبالغات والفارس، مما أدى إلى انحصار أدائه فى دائرة ضيقة يتحمل مسئوليتها السيناريو والمخرج والممثل معا. لا نستطيع القول إن الكادرات أو تكنيك المونتاج والجمل الموسيقية تحمل إبداعا لافتا للنظر بدرجة ما، لكن كل هؤلاء فى المقابل تعاملوا مع الفيلم بمنطق الاجتهاد التى نراه فى العديد من الأفلام المتوسطة التقليدية الأخرى.

بعدما تأكد الشيطانان الصغيران أن العدو الجديد ليس عدوا بل صديقا حميما يحبهما من أجل والدتهما ومن أجلهما شخصيا، حاولا مكافأته ومبادلته الحب برفع روحه المعنوية بعدما لاحظا علامات الأسى على وجهه كطفل كبير فى ظل غضب الأم لتأخرهما وتحميله مسئولية كل شىء لم يرتكبه، فقالا له بكل براءة وتعقل: "لا بأس.. لا تحزن.. لقد أديت أداء حسنا بالنسبة لقلة خبرتك. بما أنه يومك الأول مع الأطفال، تقبلنا وجودك فى حياتنا والمسامح كريم"؟!! (٤٦٧)

"الحب القاتل/Wicker Park"

لعبة تبادل مثيرة على أرض معركة الغرام

كلما تقبض أصابعه عليها ويعتقد أنها أصبحت أخيرا بين يديه يطمئن ويبتسم.. وكلما عاود الحنين للنظر إلى عينيها العميقتين يفرد كفيه عن آخرهما، لكنه دائما كالعادة لا يجد شيئا.. هكذا هى حبيبته، لا تختفى إلا لكى تظهر من بعيد، ولا تظهر إلا لكى تختفى من جديد..

لعبة محيرة مثيرة وموجعة أيضا اتخذت مكان الصدارة لتلعب دور محور البناء الدرامى الشيق المركّب للفيلم الأمريكى المثير "الحب القاتل/Wicker Park" ٢٠٠٤ إخراج بول مكيجان. لابد أن نشير فى البداية أن هذا الفيلم الأمريكى إعادة صريحة للفيلم الفرنسى الناجح جدا "الشقة/L' Appartement" ١٩٩٦ سيناريو وإخراج جيل ميمونى بطولة رومان بورنجر وفنسنت كاسل ومونيكا بيلوكى، وقد حصل الفيلم الفرنسى على تقدير رفيع المستوى من غالبية النقاد، وحصد أربع نجوم كاملة بالتوازى مع تحقيقه إقبالا جماهيريا كبيرا ونجاحا تجاريا ملموسا، واستحق أن ينال عن جدارة جائزة الأكاديمية البريطانية لأفضل فيلم أجنبى عام ١٩٩٧. من باب الأمانة الفنية والذكاء التجارى لاستغلال نجاح سابق قائم بالفعل، تولت تترات الفيلم التصريح بمهمة هذه الإعادة الصريحة ولم يتركها لبحث المتلقى المحب للسينما أو النقاد المتخصصين، ولم يعتمد أيضا على صدفة قدرية غير محبوكة تأمل ألا يكون أحد المتفرجين قد شاهد الأصل الفرنسى أو لم تسعفه ذاكرته للربط بين النسخة القديمة والحديثة. من المنطقى ألايكون هناك داع لكل هذا اللف والدوران؛ لأن الإعادة أو الاقتباس هى أيضا فن فى حد ذاته لا يدعو أبدا إلى الخجل، كما أنه يسند المجهود والإبداع إلى أصحابه الأصليين وهذا حقهم الأصيل قلبا وقالبا. كما أن المنافسة الشريفة متاحة للجميع ولو حققت الإعادة نجاحا أقل من الأصل، وهذا ما حدث بالفعل مع النسخة الأمريكية التى حققت نجاحا بدرجة أقل من نظيرها الفرنسى واستقر الفيلم فى الطابق المرتفع من الدرجة المتوسطة. الجديد هنا أن الإعادة الأمريكية لم تكتف فقط بالإشارة

إلى الأصل المستقى منه، خاصة أن الفيلم الفرنسى حديث الإنتاج، ومن السهل تذكره فى ظل السمعة العالمية التى حققها، لكنها تخطت هذا حدود الأمانة الفنية والذكاء التجارى واستعانت بأحد أهم أفراد الفيلم الفرنسى ذاته فى المشروع الجديد.. من هذا المنطلق امتدت مهمة السيناريست والمخرج الفرنسى جيل ميمونى إلى الفيلم الأمريكى أيضا ليصبح أحد المنتجين المنفذين له، لكنه فى المقابل تخلى عن مهمة السيناريست لصالح الفنان براندون بويس. قصدنا من توضيح المصدر الأصلى وتحديد جهود كل فنان فى عمله ترسيخ الخلفية العلمية الدقيقة لهذا العمل، لتقديم قراءة تحليلية موسعة تشمل كافة الأركان قدر المستطاع، ولكى نؤكد أيضا على بديهية أن أى درجة من درجات الاقتباس، وصولا إلى عملية الإعادة الصريحة ليست جريمة يتهرب منها أصحاب الأفلام ولا هى شطارة بلغة السوق؛ لأن مهمة إعادة توصيف المعالجة لتلائم طبيعة المجتمع المنقول إليه العمل الجديد هى بالفعل مسألة شاقة بالفعل، تخصص فيها على مستوى السينما فنانون كبار من بينهم على سبيل المثال وليس الحصر يوسف وهبى وحسن الإمام. هذا فقط بمناسبة كم الأفلام المصرية التى هبطت علينا فى السنوات الأخيرة يدعى البعض أنهم مؤلفوها وهى فى الحقيقية عملية اقتباس ضعيفة قلبا وقالبا..

نعود إلى النسخة الأمريكية وفيلم "الحب القاتل" طبقا للترجمة التجارية رغم أن الترجمة الحرفية تشير لاسم الحى الذى وقعت فيه الأحداث، حيث التزم السيناريست الجديد براندون بويس بأهم المفاتيح التى أسست نجاح الفيلم الفرنسى، وهى إعطاء الأولوية الكبرى ليس للحكاية ذاتها، بل لكيفية سردها فى إطار يمزج بين تحقيق قصص حب متعددة وبين معالجة سيكولوجية عميقة ومركبة الأبعاد والطبقات. قامت البنية السردية اللاتقليدية فى هذا العمل على عدة عناصر.. أولا - تداخل الأزمنة بين الماضى والحاضر على أكثر من مستوى، من منطلق التنقل بين الآن وكان أو العكس دون ترتيب أو الارتكان إلى علامة سمعية أو بصرية أو درامية تميز هذا الزمن من ذاك مثل فيلم "المتهم/ The Jacket" على سبيل المثال كما أوضحنا فى المقال السابق. سار التوجه العام فى المنهج الدرامى البصرى على حرفية التداخل بين الزمنين المختلفين، خاصة مع استمرارية نفس الشخصيات فى الحالتين، مما زاد درجة التشويق بالتدريج وأبقى قنوات الاستقبال متيقظة طوال الوقت. كما لم يلتزم السيناريست والمخرج بالاستغراق زمنيا ومكانيا فى زمن ما على حساب الآخر بشكل آلى محفوظ، لكن الفيصل دائما كان الحتمية الدرامية للاستغراق فى اللحظة أو المرور عليها سريعا. ثانيا - الحرية والمرونة الكبيرة التى اتبعها هذا الفيلم فى نقطة البداية للمشهد ونقطة نهاية والحدث الجارى بينهما، وقد استخدمنا كلمة البداية والنهاية وما بينهما فقط من باب التبسيط وتقريب الصورة والحالة للمتلقى، لكها استخدامات ليست دقيقة إلى حد كبير.. الحقيقة ليس هناك نقطة بداية ولا نهاية لأى مشهد أو لقطة، كما أنه لا يوجد حدث بالمعنى المفهوم الذى نقول عنه مثلا أن فلانا ذهب إلى فلان وحدث كذا وكذا.. أهم منابع الإثارة والتشويق فى هذا الفيلم هى التعامل دائما مع لقطات مبتورة، دون التداخل والتزاحم مع تفاصيل تقليدية مرتبة طبقا للهرم الرقمى المتعارف عليه، الذى يصر دائما أبدا أن رقم اثنين لابد أن يأتى بعد رقم واحد وهكذا.منذ البداية ونحن نجد أنفسنا فى

قلب لحظة مشتعلة منذ زمن، ولا نعرف لها سببا كما أننا لا نعرف لها هدفا. مثلا يدخل بنا المشاهد لنجد أشخاصا يتفاعلون فى وسط حديث صاخب أو منهمكين فى لحظة صمت عميقة، وبالتدريج سنعرف أنه سواء الكلمات المنطوقة الصريحة أو سَرحان الصمت الرهيب ليس هو الأساس، لكنه يلعب دورين متبادلين أو متتابعين وراء بعضهما البعض.. إما أن يكون مضللا لما يظهر فوق السطح، وإما أن يكون مفتاحا بعيدا أو قريبا لشىء ما سيتضح فيما بعد.. كل هذه التراكيب وهذا المعمار المركّب للسيناريو والإخراج قائم على حقيقة واحدة فقط، وهى غياب الحقيقة الكاملة التى يسعى الفيلم لتجميع شذراتها المتناثرة الصعبة طوال الوقت، دون تشويش أو غموض أو استعراض قدرات دون داع، لهذا كان دور مونتاج أندرو هالم الفاعل الخلاّق دور البطولة الحقيقية فى هذا الفيلم..

اعتمد المخرج بول مكيجان على رسم مظلة عامة تحتوى المنظومة الفنية المتناثرة الأركان للعمل ككل، ترتكز على عودة رجل الأعمال الأمريكى الشاب الناجح ماثيو (جوش هارتنت) القاطن فى شيكاغو إلى مدينة وندى الأمريكية الصغيرة فى حى ويكر بارك، بعد قضائه عامين كاملين منعزلا وحيدا ساهما صامتا معتزلا الحياة والحب ونفسه أيضا، حزنا على فقدان حبيبته الشقراء الجميلة ليزا (ديان كروجر) التى اختفت من حياته فجأة بدون مقدمات، تماما مثلما اقتحمت حياته فجأة دون سابق إنذار أيضا. يبدأ الفيلم فى تعريف بدايات التركيبة الدرامية العميقة لشخصية ماثيو الذى يسير حاملا حزنه على وجهه وبين عينيه وداخل خيوط ملابسه الداكنة، التى تحمل رائحة الكهولة وتفتقد حرارة الحياة ووهج الشباب، من خلال التقاط طرفى خطين متوازيين يفتحان قطرة من باب الحاضر وقطرة أخرى من باب الماضى القريب فى نفس الوقت، فقط حسب الحاجة والدافع والهدف واستدعاءات الذاكرة وإرهاصات العقل الباطن والأفكار غير المستقرة والشكوك الواقفة على أطراف أصابعها، وليس حسب الترتيب الاستاتيكى المتقولب المحفوظ الذى يدعو للتلقين وليس للتفكير. على مستوى اللحظة الآنية تابعنا ماثيو الحزين التائه فى خضم حياته الجديدة أثناء إحدى اجتماعات العمل الذى يتقدم فيه بمهارة، وقد أصبح الشاب الوسيم على وشك الارتباط بفتاة جميلة ظاهريا تزامله، لكنها لسبب ما تبدو جافة عملية بخيلة إنسانيا ضيقة الروح ربما أكثر من اللازم. شتان الفارق بين ملامح صرامة الجدية كجزء أصيل من البناء الجسد والطباع، وألم تعاريج الحزن المنحوتة على وجه ماثيو الذى انعكس على جسده المنهك المثقل المنشغل المنجذب إلى أسفل، وكأنه أكياس رمال تكافح لتتحرك بصعوبة بالغة عديمة الهدف والأمل رغم الرشاقة الخارجية، وشتان الفارق أيضا بين الأنثى الحقيقية العملية الطموحة التتى تحتفظ بكل الأسرار فى جعبتها، وتعرف متى وكيف ولماذا تستخدم أدوات الزينة لتشبع نفسها وتحيي من حولها والأنثى المزيفة الصلبة المتخشبة القلب المفتعلة الرقة التى تستخدم أدوات الزينة لتلصق قناعا لا يخصها.من الطبيعى ألا يجتمع هذان النموذجان المتناقضان اللذان خصهما الفيلم بكادر متوسط بارد شاحب شديد البؤس والتباعد والجفاء، بالتالى هناك أمر جلل أدى إلى المنطق العكسى، وساهم فى اجتماع ماثيو كتلة الإحساس المتحركة وهذه الفتاة الآلية ذات الأحاسيس المتعثرة.. يبدأ أول خيط رفيع جدا من هذا الأمر الجلل فى التكشف عندما يفتح الفيلم ستار ماضى البطل القريب ليتقاطع مع الحاضر،

عندما نتابع مصادفة لقاء ماثيو بصديقه القديم لوك (ماثيو ليلارد) الذى يعمل فى متجر أحذية ويبدو أنهما يحملان صداقة وطيدة جدا. ساهم هذا الموقف القصير جدا فى التقاط مفهوم شخصية لوك، الذى يتعامل مع الحياة ببساطة متناهية وطيبة شديدة وابتسامة واسعة وقلب أبيض يحتوى العالم كله. بالتالى من البديهى ألا تتولد صداقة حقيقية بين إنسان مثل لوك وماثيو إلا إذا كان يشبهه. لكن إذا كان البطل أمامنا ليس شريرا مثلا لكنه ليس بهذا الانفتاح الوردى على العالم مثل صديقه لوك طبقا لطبيعته لدرجة أن أقرب أصدقائه اندهش من تغيره، فهذا ما يحيلنا إلى حالة من تراكم طبقات الحواجز داخل ماثيو تمنعه من إبداء طبيعته للغير أو لصديقه أو حتى لنفسه.. فى نفس اللحظة التى قدم لنا المخرج علامات استفهام قوية وحالة فضول مؤكدة، ألقى فى نفس السلة مفاتيح انقشاع الغموض من خلال التركيز على شفرات الماضى أكثر؛ لأن كل السر يكمن هناك.. كان كل شىء يسير كما ينبغى فى صالح خطيبة ماثيو الجديدة التى ستظل مجهولة بالنسبة إلينا حتى النهاية، إلى أن جاءت المصادفة البحتة الثانية لتنقذ هذا الحبيب من شقائه، وتتجمد روح ماثيو مكانها عندما يعتقد أنه يسمع صوت حبيبته القديمة المختفية تتحدث فى كابينة التليفون فى أحد المطاعم بجانبه تماما وهو لا يراها، بسبب فاصل الديكور الخشبى ذى الفتحة الزجاجية الصغيرة التى تكشف جزءاً من كل ليظل السر قائما ممتدا حتى النهاية..

نتوقف هنا قليلا عند أربع نقاط مختصرة جدا لتحليل منهج المخرج بول مكيجان.. أولا - استمرارية الاتكاء على المصادفات البحتة المبررة، التى ستلعب طوال الوقت دورين متناقضين لتغلق باب حلم فى وقت غير مناسب وتفتح باب أمل فى وقت غير مناسب أيضا، وهو فى الحقيقة تناسب نسبى بالنسبة لثالوث الشخصيات الأساسية فى الفيلم. ثانيا - التنقل دوما بين حقائق الزمن الحاضر ومخزون الزمن الماضى اللذين سيتداخلان تدريجيا حتى يصبحا قطعة واحدة ممتدة عبر الأزمان، مع التركيز أكثر على الماضى أى لغز اختفاء الحبيبة ليزا؛ لأنه محور الصراع الدرامى الرئيسى فى هذا العمل. ثالثا - هذا التنقل سيتم على مراحل قريبة وبعيدة المدى بمنطق لعبة الكلمات المتقاطعة المرئية، التى تحتاج إلى متلق إيجابى يقظ يعرف كيف يلملم الخيوط ويعيد إبداعها من من هنا وهناك قطرة بقطرة دون تعجل. رابعا - يستلزم تحقق هذه اللعبة اتباع السيناريست والمخرج منهجا دراميا بصريا مدروسا بعناية، يعتمد على التقاط موقف ما مثلا حتى ينتهى لننتقل إلى ما بعده وهكذا، لكن بعد وقت قليل أو كثير سنكتشف أن مدير التصوير بيتر سوفا والمؤلف الموسيقى كليف مارتينيز والمونتير آندرو هالم اتفقوا علينا ومن أجلنا لنشاهد جزءاً مصغرا من الموقف السابق بزاوية بعينها، لإخفاء زاوية أخرى تحمل ولو أداة واحدة تساعدنا فى فك الشفرات الدرامية المبعثرة بعناية، من خلال منظور بصرى تشكيلى فاعل بعينه يخص هذه اللحظة من مراحل الصراع الدرامى المطروح. أحيانا كنا نرى نفس الموقف بثلاث طرق مختلفة حسبما يوجه الفيلم تركيزنا فى هذه الموقف المبتور، طالما أن المخرج لا يريد لنا أو للبطل تتبعه حتى النهاية المريحة.. قصدنا التوقف أمام الأربع نقاط السابقة لتحليل كيفية تداعى الحكى وآلياته لكونها من أهم أسس نجاح هذا الفيلم؛ ولأن كل ما سنذكره فى السطور القادمة لم يحدث بهذا الترتيب المنطقى والوضوح القاتل أبدا، وإلا فقد الفيلم أهم مميزاته على الإطلاق..

ذكرنا فى النقطة الأولى أن هناك ثالوث شخصيات يكمل أضلاع المثلث الدرامى، وقد تعرفنا جزئيا على ماثيو وتم إخبارنا عن الحبيبة الغائبة ليزا وشاهدناها فى حالات متقطعة، وعلينا الآن البحث عن الضلع الدرامى الثالث كى يتكامل السياق العام. أما الشخصية الثالثة وأكثرهن غموضا وإثارة وتعقيدا فهى ليزا أيضا (روز بيرن).. كى لا يحدث تضارب بين تطابق اسم البطلتين، دعونا نطلق عليها مؤقتا ليزا الثانية التى تحمل الكثير من صفات ليزا الأولى، وتعرف عن ماثيو ما لا يعرفه إلا أقرب المقربين منه مثل حبيبته القديمة. كان من حق ماثيو أن يقع فى حيرة حقيقية من فرط هذه المفارقة العجيبة، التى صورت له أن ليزا الثانية كادت أن ترث ليزا الأولى فى كل شىء، فى حاجياتها وحكاياتها وغموضها والأهم من ذلك حبها المخيف لماثيو، مع الفارق أنه لا يكره النسخة القدرية من حبيبته المختفية لكنه فى نفس الوقت لا يحبها.. بما أننا لسنا فى فيلم خيال علمى ونستبعد إمكانية اللجوء إلى حل الاستنساخ والمعادلات والدوائر المنزرعة فى الجسم إلى آخره من هذه الإمكانات العلمية، وبما أن الفتاتين لا تشبهان بعضهما أبدا وبالتالى نستبعد فكرة القرابة أو التوءمة، وبما أننا لسنا أيضا فى عمل يعتمد على الغيبيات ونستبعد فكرة التوارد والتواصل بين البشر عن بعد فى الحياة أو ما بعدها، لابد لنا من القفز فوق كل جزيئات هذا الفيلم المثير الذى دفعنا بالفعل لطرق هذه الأبواب وغيرها من التفكير والتخمين فى الطريق ثم استبعادها، حتى وصلنا إلى لحظة التكثيف الأخيرة بعدما امتلأت مربعات الكلمات المتقاطعة كلها لتكتمل اللعبة الممتعة أخيرا بعد عذاب. من باب انجلاء الأسرار سنضطر إلى اللجوء للحكى التقليدى جدا كى تتضح الصورة، ونكتشف فى النهاية أن ليزا الثانية هى فى الواقع ممثلة مسرحية محترفة تدعى ألكس، وهى بالفعل تسكن فى نفس شقة ليزا الأولى أو الحقيقية بوصفها أقرب جاراتها وأعز صديقاتها، بسبب مطاردة عاشق ثرى عنيف لصاحبة الشقة الأصلية. من هنا تتهيأ الفرصة أمام ألكس لتنتحل شخصية ليزا الحقيقية والراقصة المحترفة بكل ما فيها حتى اسمها لتقترب من ماثيو، كما اتضح أن الممثلة هى أيضا نفس الفتاة الغامضة التى أوهمت لوك صديق ماثيو بحبها فقط لكى تقترب من عالم ماثيو أكثر. الحقيقة الأكثر وضوحا وألما أن ألكس لم تنسج كل هذه الأكاذيب لتختطف ماثيو من ليزا الحقيقية من باب الغيرة أو الحقد أو المرض النفسى أو أى نوايا سيئة خالصة، لكن كل ما هنالك أن الفتاة ألكس هذه الشخصية الحزينة المصدومة التى خططت لكل هذا ببراعة تحسد عليها، كانت تدافع عن حبها القديم وتحاول الاحتفاظ به لآخر مرة.. منذ سنوات وهى تحب ماثيو من طرف واحد قبل لقائه بالجميلة ليزا أعز صديقاتها، لكنها المصادفة البحتة اللعينة وحدها التى خلقتها آلكس بنفسها بالتأكيد دون قصد، هى التى جعلت ماثيو يقع فى حب الصديقة بدلا من الحبيبة التى لم يرها من قبل..

هل نلوم القدر القاسى أم نضحك من المصادفة اللاذعة أم نتعاطف مع ماثيو الذى لا يعلم عن هذا الحب شيئا أم نتوحد مع ليزا الحقيقية التى أحبت ماثيو من كل قلبها، أم نتجه من باب الاستسهال وإصدار الأحكام المتعسفة الصاعقة لإدانة ألكس الحزينة الجريحة، التى فقدت كل شىء دون ذنب؟ صحيح أنه من الحب ما أحيا، لكن أيضا من الحب ما قتل.. (٤٦٨)

"باتمان يبدأ/Batman Begins"

و"إليكترا/ Elektra"

و"البطل/Hero"

العلاقة الجدلية بين العدالة والانتقام فى ثلاثة أفلام قوية

"لماذا نقع؟؟ حتى نقف على أقدامنا من جديد أكثر قوة.."منطق جميل لكنه صعب، لا يحمل وجهة نظر متفاءلة بقدر ما يحمل إرادة حديدية ونظرة إيجابية للمستقبل دائما. كبشر لا بد أن نخطىء ونسمح لغيرنا أيضا أن يخطىء، لكن المشكلة كل المشكلة إذا توقفنا عند هذا الخطأ ندما أو حزنا أو غضبا محلك سر، هذا هو فزع الخوف بعينه..

هذا الفزع المخيف أو الخوف المفزع هو الذى يدفع الإنسان للتحجر أمام المرحلة الزمانية المكانية التى تعرض فيها لأى ظلم مهما كان، فإذا بدائرته النفسية تضيق ومكنونه الروحى تضعف بطاريته؛ لأنه منشغلة دائما بهدف واحد فقط لا غير، هو رفع الظلم وتحقيق العدالة لنفسه أولا، وربما يتمادى هذا الحلم وتتبحر الآمال وتنقلب الضحية إلى بطل يسعى لاستقرار الحقوق على المستوى الجمعى الكبير لصالح بشر لا يخصونه مباشرة لكنهم يعانون نفس معاناته القديمة. إلى هنا والكلمات تخرج منسابة سلسة توحى بجلالة الحكمة ونبل القيمة، مع ذلك لابد لنا من السؤال أيضا عن الوسيلة التى ستتحقق بها هذه الأهداف العظيمة، وعما إذا كان هناك نوايا أخرى غير معلنة تختبىء وراء الظاهرالبرّاق، وفى حالة عدم تساؤلنا نكون ببساطة قد أعلنا انحيازنا الكامل وتأييدنا المطلق لمنطق مكيافيللى الشهير الذى يقر أن الغاية تبرر الوسيلة وهذا يكفى.. مادامتالأهداف السامية لم تلهينا عن التساؤل عما تحتويه وتخفيه بداخلها فهذا يقودنا لخلخة المسلمات المغرية لنتساءل أولا عن معنى هذه العدالة التى يريد تحقيقها هذا المظلوم وكيف سيحققها، وما هى الحدود الفاصلة أو ربما المتداخلة بين ماهية العدالة ورغبة الانتقام وشهوة إثبات الذات؛ لأن الفارق بينهما كبير للغاية.العدالة يحققها بطل،والانتقام فيُعجِّل بنهاية بطل..

من حسن الحظ أن تعرض ثلاثة أفلام مختلفة تناقش نفس هذه الإشكالية العميقة، التى تدخل بصاحبها وكل من حوله فى حساب نفسى عسير ومواجهة ذاتية قاسية فى مرآة لا ترحم. وقد انتهزنا فرصة عرض الفيلم الأمريكى الكبير "باتمان يبدأ/Batman Begins" ٢٠٠٥ إخراج كريستوفر نولان، لنعقد مقارنة بينه وبين الفيلم الأمريكى "إلكترا/Elektra" ٢٠٠٥ إخراج بوب بومان وبين فيلم "البطل/Hero" إنتاج الصين وهونج كونج ٢٠٠٤ إخراج زانج ييمو، خاصة أن الاثنين الأخيرين ظهرا واختفيا فى السوق المصرى سريعا فى ظل تزاحم الأفلام الأخرى رغم أهميتهما، وطبيعة الخلفيات الثقافية التاريخية المختلفة للمعالجات السينمائية.

الخوف المفزع بمبرراته ومظاهره ونتائجه وأهدافه وأخطاره وعلاجه من أهم القضايا الحيوية الثقيلة العميقة التى يطرحها المخرج كريستوفر نولان للمناقشة

فى الفيلم الأمريكى الجميل "باتمان يبدأ"، الذى ينضم إلى زملائه الذين سبقوه فى سلسلة أفلام "الرجل الوطواط"أو "باتمان"، وهم حسب الترتيب الزمنى للإنتاج "باتمان/Batman" ١٩٨٩، "عودة باتمان/Batman Returns" ١٩٩٢ والاثنان إخراج تم برتون، "باتمان إلى الأبد/Batman Forever" ١٩٩٥ و"باتمان وروبن/Batman And Robin" ١٩٩٧ والاثنان إخراج جويل شوماخر. من كثرة ما حقق مسمى الرجل الوطواط من شهرة كبيرة لم تعد الكلمة الإنجليزية فى حد ذاتها تحتاج إلى ترجمة، وأصبحت تتداول فى كل اللغات بما فيها اللغة العربية بمسماها الأصلى "باتمان" فى مدلول واضح تماما دون لبس أو غموض. قامت سلسلة هذه الأفلام على أساس شخصية الرجل الوطواط التى ابتكرها المؤلف بوب كين ونشرت ضمن المجموعة القصصية "دى سى كومكس، وفيها طرح مفهوما قويا خارقا للبطل السوبر الذى نصّب نفسه وأخضع قواه الخارقة فى التعامل مع الكرة الأرضية من وجهة نظره. استلهم المخرج والسيناريست كريستوفر نولان مع السيناريست وكاتب القصة ديفيد س. جوير نفس المصدر الأدبى المكتوب، مع الفارق أننا هنا لا نرى الرجل الوطواط بطلا جاهزا للعمل يرتدى سترته وقناعه، لكن المثير فى هذ الفيلم أننا نشاهد الخطوات الأولى لتصنيع هذا البطل من الناحية النفسية أولا وأخيرا قبل العلمية وقبل اللجوء إلى القوى الخارقة. من أهم أهداف هذا الفيلم تحقيق المصداقية الحقيقية لدى المتلقى وإقناعه أن هذا البطل السوبر الملقّب بالوطواط هو فى الأصل إنسان عادى جدا مثله مثل غيره، لكنه مع الأسف تعرض إلى ظروف قاسية تماما تلاحقت وراء بعضها البعض..

يوما ما كان الطفل الصغير ابن الأثرياء يلعب مع صديقته الوديعة الذكية القوية ريتشل، وإذا به يسقط فى بئر ويهاجمه كم هائل من الوطاويط قادمة من بؤرة الظلام من حيث لا أحد يدرى ولا يعلم. البقعة المظلمة دائما لا أحد يعرف ما بداخلها طالما ظلت مظلمة وطالما ظل الإنسان خائفا منها.. الحادث الثانى الذى سيطر تماما على حياة الصغير هو الحادث المفاجىء الذى تعرض له والده ووالدته، واعتقد الصغير خطأ أنه السبب فى كل ما حدث لهما وبدأ رحلة لوم هائلة لذاته؛لأنه طلب منهما أثناء مشاهدة عرض مسرحى الخروج فى المنتصف لتشابه كائنات على المسرح بالوطاويط، التى لم يستطع بروس التخلص من ذكرياتها المفزعة معها أبدا. وعندما ترك الأثرياء الثلاثة مقاعدهم بين أقرانهم من الطبقة الراقية بملابسهم الأنيقة النظيفة واضطروا إلى الخروج من الباب الخلفى، فاجأهم رجل متشرد فقير بسطو مسلح وسرعان ما قتل الأب والأم لتظلم الدنيا فى وجه الصغير تماما.. صحيح أن الفيلم وظف هذا الحادث ليكون نقطة الانطلاق التى ستنهمر منها كل المواقف فيما بعد، والقاعدة الدرامية التى انبعث منها بقية نسيج السيناريو القادم، لكننا نود التوقف قليلا أمام هذا الحادث لاستخلاص بعض النقاط الهامة لتحديد قيمة هذه اللحظة والكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها، مما سيوفر علينا الكثير فى استقبال القادم.. فى البداية وظف المخرج عناصر الظلام والأماكن الضيقة المهجورة والفقيرة ومعه مدير التصوير والى فيستر حتى هذه المرحلة، لتجسيد إحساس الخطر المحيط وقسوة القدر الظالم والأحداث القاتمة واللحظات التعيسة والمفاجآت العنيفة، ثم يتبع كل هذا بخلق لحظة ترقب قصيرة ظاهريا طويلة داخليا حسب الساعة الزمنية لا التقليدية داخل

الإنسان وسط حصار الظلام القاحل باستثناء بصيص ضئيل قادم بالمصادفة، ثم يستكمل المخرج منهجه بتحقيق هجوم الحدث السيىء على البطل دفعة واحدة دون تدرج أوتمهيد، وهو ما يحيلنا إلى مدى التشابه والترديد بين مشهدى مهاجمة الوطاويط للصغير ومقتل المتشرد لوالديه أمام عينيه. وقد حرص المخرج على اتباع نفس المفهوم البصرى بهذا التكوين الضيق الخانق فى ظل مونتاج هيلين إتش. شوارتس الصبور جدا على أدواته، إلى أن تتغير روح البطل من الداخل ومنها ستتغير وجهة نظره للحياة، ومعها سيختلف التكوين التشكيلى البصرى للصورة وسيتسع باتساع الأفق العقلى الإنسانى للبطل. نعود إلى دلالات مشهد القتل ونلاحظ أن الجريمة تمت بدافع الفقر، وليس بدافع التلذذ بالجريمة فى حد ذاتها.لم يقصد أبدا الرجل الفقير قتل الأب والأم كأشخاص بل كفكرة، أى أنهم يمثلون بالنسبة له الطبقة الغنية الثرية التى يريد التخلص منها ليجد لنفسه مكانا فى هذه الحياة. فهو ويؤمن أن له فى رقاب هؤلاء الوجهاء المرفهين دين لابد أن يردوه، ومن حقه مشاركتهم هذا النعيم الواضح الذى لم يتوفر إلا بالسحب المستمر المتعسف من رصيده الشخصى الحياتى الأساسى، دون أن يعلم هذا الرجل أن والد ووالدة بروس بالتحديد يمثلان فى الحقيقة النموذج الشاذ جدا من القاعدة العامة، ويحترمان الفقراء ويقدسان حقوقهم قولا وفعلا بصدق وتواضع. هما يجسدان الوجه النقيض من هذه الطبقة وهذه الفكرة التى يريد الرجل الفقير إبادتها؛ فقتلهما وهو لا يدرك أنهما من داخلهما يتحدان مع هذا المتشرد وكل طبقته مع الفارق أنهما يرتديان ملابس مختلفة، وهى النقطة التى سنعود إليها لاحقا. من ناحية الدلالة المكانية الثرية نلاحظ أيضا أن واجهة المسرح وبابه الكبير يستقبل كل أثرياء مدينة جوثام بأضواء مجوهراتهم المبهرة وملابسهم اللامعة، وروائحهم التى تفوح منها الراحة وتراكم رصيد النقود، لكن هذه هى الواجهة المضيئة المزيفة التى تزغلل العيون وتلهى عن الحقيقة الكبيرة المظلمة، هذه الحقيقة القابعة وراء الباب الخلفى الذى خرجت منه عائلة بروس لتقع فى قلب عالم المشردين، وهذه الطبقة المهمشة المنسحقة الغالبة التى لا يشعر بها أحد. بالتالى نحن أمام عمل سينمائى يطرح العديد من القضايا والصراعات بأبعاد مختلفة، إن لم ندرك منها المغزى السياسى الاقتصادى الطبقى والبعد السيكولوجى الإنسانى المطروح على مستوى النموذج الجمعى وليس الفردى فقط، مع الإعلاء من قيمة الفارق بين العدالة والانتقام، نكون قد أفقدنا الفيلم أهم مناطق تميزه ليتحول إلى مجرد فيلم مغامرت منفذ جيدا ليس إلا..

هذا العالم الفقير الذى حقد عليه بروس الغاضب الصغير سابقا والشاب حاليا من كل قلبهبعدما سلبه أعز ما يملك، هو نفس العالم الذى أخذته إليه صديقته ريتشل الصغيرة والكبيرة الناضجة ومحققة البوليس الحالية، ليراه على حقيقته ويستوعب ماذا يحدث حوله فى الدنيا ويستفيق من غفوته.. كان هذا هو اللقاء الأول بين الشابين الناضجين بروس (كريستيان بيل) وريتشل (كاتى هولمز) بعد عودة الحبيب من سفرته الطويلة، طاف فيها الدنيا وتعرف على المهربين والمجرمين وسكان العالم المهمش عن قرب، لكن يبدو أن نضوجه الجسمانى سبق نضوجه العقلى وهذا هو موطن الخلل.. لم يستطع بروس التغلب على أحزانه وصدماته وماضيه وأحقاده وغضبه بعد كل هذه السنوات والخبرات، حتى

بعدما كان نزيلا فى سجون آسيا وأطلق سـراحه ليتـدرب تـدريبات قتاليـة نفسـية على يد جماعة رأس الغول (كين واتاناب) الرهيبة ومساعده هنـرى دوكـارد (ليـام نيسـون)، ليتخلص من ذكرياته الأليمة بمواجهتها من أجل تحقيق العدالة فى هـذا العالم منو جهة نظرهم. برغم أن بروس تمرد على هذه الجماعة عندما رفض قتل مجرم لا يعرف عنه شـيئا وقتـل بـدلا منـه رأس الغـول ومعظـم جماعتـه باسـتثناء هنرى، فى معركة حامية بفضل فطرته الطيبـة المتوارثـة عـن والديـه التـى ميـزت بين حدود العدالة والانتقام، فإنـه يبـدو أنـه هـذا الـدرس لـم يكـن كافيـا ليسـتعيد بروس عافيته العقلية والروحية والقدرة الذهنية الصحيحة لتمييـز الأمـور. مـن هـذا المنطلق تصاعدت أهمية وجود ريتشـل على مستوى الحبيبة الثى تثبِّـت القلـب، وعلى مستوى الجانب الجميل الذى يرسـى عليه بروس كلما تسـلط عليـه فزعـه مـن هـول ذكريـات الماضـى الملوثـة بالـدماء والخـوف، وعلـى مسـتوى مهمتهـا الوظيفية كعضو بوليس نشط تسعى للحماية قبل الإدانة، لهذا لـم يكـن غريـب أن تصفع ريتشـل بـروس علـى وجهـه مـرتين بمنتهـى العنـف والغضـب والحـزن عليـه أيضا.. من هنا أيضا عاد ألفريد (مايكل كين) سـكرتير العائلـة الراحـل ومـدير القصـر للظهور مرة أخرى ليسـاند بـروس ويحـل محـل الأب، ويتـولى بـدوره صـفع بـروس بستمرار لكن بطريقته الخاصة بمجرد ابتسـامة أو تعليـق قصـير جـدا، ليفيقـه مـن غفوته ويصلب ظهره كلما أوشـك علـى السـقوط، لهـذا كـان الحـوار علـى لسـان ألفريد من أجمل وأصعب مناطق حـوار هـذا الفـيلم. بمـا أن شخصـية الأب الراحـل كانت ثرية متعددة الأبعاد بما يكفـى، لجـأ السـيناريو إلـى تقسـيمها بـين ريتشـل وألفريد وأيضا بين فوكس (مورجان فريمـان) مـن ناحيـة أخـرى، هـذا العـالم الـذى مازال يعمل فى مصنع الوالـد للمخترعـات الحديثـة ويحـتفظ بنفسـه وقيمـه ونقـاء ضميره. إذا أضـفنا إلـى هـذا كلـه فطـرة بـروس المتوارثـة وقوتـه العضـلية وسـلاح شـبابه، فسـندرك أن كل مقومات ظهور باتمان أو الرجل الوطواط قد تكاملت عنـدما اتحدت أسـلحة الحب والحق والمفهوم الصحيح للعدالة والحكمـة والاحتـواء والعلـم والمـال والخبـرة والإرادة الحديديـة والبصـيرة الواضـحة.. أخيـرا اسـتنار فكـر وعقـل بروس، وأصبح يسـتحق سـترة الرجـل الوطـواط التـى اخترعهـا والـده. كانـت بدايـة نقطة التحول داخله عندما منح رجـلا فقيـرا متشـردا يشـبه تمامـا نمـط المتشـرد قاتل والده معطفه الثمين بدلا من معطفـه الممـزق الـرث، مـن بـاب التخفـى عـن العيون، ومن باب تبادل الأدوار وتأكيـد أن الملابـس ليسـت هـى العلامـة الوحيـدة للفقر والثراء وحمل الأفكار وقيمتها دون تسـرع. وهو نفس التسـرع الـذى لجـأ إليـه المتشـرد القاتل فى إطلاق النار على الوالدين دون مبرر منطقى، لكن البحث عن المبررات هنا أمر خاطىء؛ لأننا لا نتعامل مع مجرم محترف يحسـب حسـاب الزمان والمكان ورد فعل الضحية، لكنه متشرد ضاعت منه حسـاباته الخارجيـة والداخليـة والإنسـانية؛ فاختـل كل شـىء داخله ولم يعد يعرف متى يصبر ومتـى لا يصـبر، لـم يعد يعرف من يسـرق ومن يقتـل. كل ما يعرفه أنه محروم جائع خائف مفـزوع لـيس إلا.. وكلما تزايد فسـاد رجال المال ورجال الشـرطة والمنظومـة الحاكمـة، اشـتدت الحاجة لظهور الرجل الوطواط لتنقسـم المدينـة إلـى قسـمين.. القسـم الأول هـو طبقــة الكفــاح الشــعبية يضــم بــروس وقــوة موروثــات والديــه وريتشــل وألفريــد والسـيرجنت النزيه جيم جوردون (جارى أولدمان)، فى مقابل فريـق التـدمير الـذى يملك تقريبا نفس أسـلحة الرجل الوطواط، مع فارق التوظيف ويؤمن تمامـا بأهميـة

الانتقام لتحقيق العدالة من وجهة نظره، ويضم هنرى راس الغول الحقيقى الذى ينتقم من العالم لمقتل زوجته والدكتور كرين (سيليان ميرفى) المنفذ لمخططات لا يعرفها، ويستخدم قناعا مفزعا فى رعب البشر ليمحو كل إحساس بالأمان لديهم ويصيبهم بهلاوس مخيفة مستمرة. وكأن الفزع والخوف هو الداء الذى أصاب بروس الصغير وهنرى ومواطنى مدينة جوثام استعارة العالم المصغرة وراس الغول وأتباعه، وهو أيضا الدواء الذى استخدمه فريق الدمار بالشكل الخاطىء، بينما وظفه فريق المقاومة الشعبية لإرساء العدالة فى أعمق وأصعب وجوهها. وهذا ما يحيلنا إلى تحليل مفهوم الوطاويط ودلالاتها المتغيرة.. فى البداية كانت الوطاويط هى الطيور الصريحة والعدو الأول للصبى الصغير التى تكاثرت عليه وحده دون وجه حق، ثم تحولت إلى علامة رمزية متمثلة فى هذا المتشرد القاتل حسب رؤية الصبى الصغير المصدوم له، ثم تحولت من الناحية الرمزية لتكمن فى كل أفعال شريرة تقترفها جماعة راس الغول، التى تعيش وحدها منعزلة تماما مثل الوطاويط، ولا تظهر إلا ليلا ولا تهاجم إلا بشكل فجأئى فى تحركات جماعية ولا تملك ضحاياها إلا إخفاء عينيهم من فرط الفزع الرهيب. وعندما عاد بروس لمدينة جوثام تحولت الوطاويط من العدو إلى عناصر محايدة على الأقل لا تضر من لا يخاف منها ولا تخاف منه، وبالتوازى مع التحول السيكولوجى الثقافى الفكرى لبطل الفيلم بروس استقرت الوطاويط البشرية فى خانة الصديق الوفى الأمين ذى الوجه الواحد الصادق، الذى يأتى على الإشارة فى الموعد المناسب تماما، وانضمت إلى صديقها الرجل الوطواط وساندته وقت الشدة فى معركته ضد الوطاويط البشرية، التى تريد إبادة الكرة الأرضية بأسلحة الخوف والفزع وانعدام الثقة والإيمان والتجويع والفقر والموت البطىء المعنوى الذى يؤدى إلى الموت الجسدى. بما أننا وصلنا إلى تحديد إحالات طائر الوطواط ودلالاتها المتعددة، نستطيع بالتبعية التعامل بشكل عكسى لتحليل دلالة قناع الفزع الذى يسلطه د. كرين على كل من يقف فى مصلحته هو وفريقه، بوصفه الوجه الداخلى الحقيقى الذى يخفيه راس الغول وأتباعه تحت مسمى الوجه البشرى الذى يخفى بين سطوره الكثير.

هذه التحليلات والتأويلات السابقة بالطبع لم تحدث على مستوى السيناريو؛ لأننا لا نتعامل مع رواية مكتوبة بل عمل سينمائى أساسه هو الصورة المرئية ومخرج له منهجه فى تحقيق رؤيته المهموم بها. لهذا أوجزنا سابقا اثناء تحليل مشهدى هجوم الوطاويط على الطفل الصغير ثم مشهد قتل الوالدين مفهوم وتفاصيل بنية الكادر السينمائى عند المخرج كريستوفر نولان. وشتان الفارق بين كادر الموت الذى يجسد خوف الصغير من العدو المجهول وذعر الوالدين من القاتل وانغلاق المنظور من كل ناحية، خاصة خلفية الضحايا وضبابية الصورة وكآبة الملامح وبرودة الإيقاع وسكون الحذر الشديد، وبين مثلا مشهد عودة بروس الكبير إلى نفس البئر أثناء محاولته الخطيرة تخلصه من مخاوفه، لتتضاءل بقعة الظلام فى مواجهة المقتحم الجرىء بعكس تعاظمها أمام الصغير الخائف فى الماضى.بالتالى استطاعت الكتلة الأكبر روحا وجسدا أى البطل بنسخته الجديدة اقتحام منطقة الظلام التى تصاغرت حتى تلاشت. وبدلا من أن تتخذ مساحة الظلام مكانها داخل البطل وتحتله من فرط خوفه وتبتلعه كما حدث فى الماضى، ابتلعها هو عندما دخلها ووصل إلى المنطقة المنيرة بجانب شلالات المياه

والطبيعة الجميلة، التى تعادل تخطيه هـذه المرحلـة الصعبة مـن حياتـه والجانـب الآخر من الحدث السيىء. ثم راح يواصل بروس اقتحام محيط الظلمـة الأكبـر رغـم أنـوار الشـلالات المحيطـة ومصـادر الإضـاءة الطبيعيـة القادمـة مـن نـور الشـمس السـاطعة، وحطـم كـل مخاوفـه عنـدما هـاجم أعدائـه فـى أوكـارهم ليكشـفهم بتسـليط كشـاف أبـيض حـاد مبهـر علـى سـقف الكهـف المظلـم العـالى العـامر بالوطاويط المختبئة؛ فتستجيب له وتنهمر ناحيته من كل جانب لتصبح قطعـة منـه تابعه له، ليعبر معهـا وبهـا كـل الحـواجز الداخليـة وتنفـتح كـل مقـدمات وخلفايـات الزوايا فى لقطات متوسطة ثم كبيـرة، وتختفـى السـدود الظاهريـة وتسـيطر لغـة الحرية وشجاعة الاعتراف يهزم بروس العـدو المجهـول بإظهـاره وكشـف سـوءاته. ومعه تنفض لحظة سـكون التـوجس مـن الخـوف التـى لـم يعـد لهـا مكـان، وتحـل محلها الموسـيقى الأوركسـترالية المتعالية كريشـندو للمـؤلفين الكبيـرين جـيمس نيوتن هوارد وهانز تسيمر، وتنفجر النغمات الموسيقية وتتدفق صاخبة على إيقاع تصفيق الكفوف المنتصرة المتفاءلة بظهور بطل جديد تحتاجه النـاس بالفعـل. وقـد لعب تصميم ديكور لندى همنج دورا فاعلا مؤثرا فى هـذا الفـيلم المثيـر لسـماحه بانطلاق الخيال وإمكانية تحقيقه الفعلية.

كان هذا المشـهد هو لحظة التحـول الحاسـمة التـى قـرر فيهـا بـروس أن يبـدأ رحلة الرجل الوطواط، وعندها فقط أدرك البطل قيمة حكمة والده الذى قال له يـوم سقوطه الأول: "لقد هاجمتك الوطاويط ليس لأنك خفت منها، بل لأنها هـى التـى خافت منك"..

بمـا أننـا فتحنـا بـاب الـذكريات الأليمـة واختبـار الأبطـال لمواجهتهـا بقـدراتهم القتالية، نكون قد انتقلنا تلقائيا إلى أهم محاور الفيلم الأمريكى "إليكترا/Elektra" ٢٠٠٥ إخراج بوب بومان، الذى يعـد هـو الآخـر حلقـة أخـرى مـن الفـيلم الأمريكـى "شيطان الليل/Daredevil" ٢٠٠٣ إخراج مارك سـتيفن جونسـون، وقـد عرضـنا لـه فـى حينـه قـراءة تحليليـة علـى نفـس هـذه الصـفحات. مـن المعـروف أن هـذين الفيلمين وغيرهما يستمدان نجاحهما الكبير من المصدر الأصلى المـأخوذين عنـه وهو حكايات مارفل تأليف ستان لى وبل إيفرت عام ١٩٦٤، ونعود إلى الـوراء قلـيلا مع الفيلم الأول لنجد إليكترا (جنيفر جارنر) هى الفتاة التى تـتقن الفنـون القتاليـة ومصدر الأمان والحب الوحيد الـذى لجـأ إليـه المحـامى الضـرير مـات مـوردوك (بـن أفليك)، الذى صدم فى وفاة والده فيقـرر تكـريس حياتـه لتحقيـق العدالـة العميـاء وفتح عيونها ولو بالإكراه. وبعد حصوله على ليسـانس الحقـوق يفتـتح مـع صـديق عمـره فـرانكلين مكتبـا للمحامـاة، ليعمـل بصـرامة نهـارا وفـى الليـل يتحـول مـات موردوك إلى الشيطان الجرىء الذى لا يُهزم، من خـلال حواسـه الأربعـة المتبقيـة ويطبق القانون بيديه، ويشـن هـو وحبيبتـه حربهمـا الأساسـية ضد عـدوه الشـرير بولزاى (كولن فاريل). بنفس المنطق نجد إلكترا (جنيفـر جـارنر أيضـا) التـى لقيـت هزيمة منكرة من عـدوها بـولزاى فـى الفـيلم السـابق، تسـتكمل مسـيرتها فـى الفـيلم الجديـد الـذى يحمـل اسـمها، بعـدما طـورت قـدراتها القتاليـة أكثـر لتنـتقم لوالديها اللذين قتلا على يـد مجموعـة مـن المجـرمين المـأجورين. لكـن بـدلا مـن تطبيقها العدالـة وتوظيفهـا فـى الاتجـاه العاقـل، إذا بهـا تتحـول إلـى قاتلـة أجيـرة تمتهن الدماء وتحترف الظلم لحساب قتلة والديها بأسـلحتهم الخارقـة، وهـم تـاتو

(كريس آكرمان) الذى يحمل عدة أوشام لحيوانات متوحشة تتجسم حية وقت اللزوم، ومعه ستون (بوب ساب) والقائد المخيف كيريجى (ويل يون لى) وكل منهم يملك مفاجآت سيئة لا يتوقعها أحد.. الضحيتان المختارتان هذه المرة فى حسابات إلكترا هما مارك ميلر (جوران فسنجيك) وابنته المراهقة آبى (كريستين بروت) القاطنان جزيرة منعزلة، لكن بدلا من قتلهما تتحول إلكترا لحمايتهما من أعدائهما وأعدائها هى أيضا من باب التعاطف الذى تسلل رغما عنها إلى قلبها، كان هذا التعاطف هو بداية التحول الذى طرأ على إلكترا أو بمعنى أدق هو إعلان عودتها إلى فطرتها السليمة، مثلما زرع فيها معلمها الضرير الكهل القوى ستيك (تيرينس ستامب). ثم تزداد المهمة صعوبة عندما تعلم إلكترا أن الفتاة آبى هى البطلة المنتظرة التى يعرفها الجميع لتحقيق العدالة؛ فتتحول الفتاتان معا إلى أصل وصورة أو نسخة ممتدة من إلكترا تتنزه بين تداعيات الماضى والحاضر، وتدور معارك رهيبة لإنقاذ الفتاتين اللتين تمثلان تشكيلات متنوعة من الأنثى البطلة الخارقة. هكذا استطاع كاتبا السيناريو رافن متزنر وزاك بن وستوارت زشرمان تقديم معالجة مختلفة لقضية العدالة العمياء والمعلم الأعمى والانتقام الذى يظلم حياة صاحبه، وقدم فريق العمل تحت قيادة المخرج بوب بومان مجموعة متجانسة واعية من المشاهد، التى لعبت جيدا على إحالات طبيعة الجزيرة المنعزلة والمنازل المهجورة ودلالات توظيف مصادر الضوء الطبيعية والصناعية والأشجار والنباتات والحشائش وكل مفردت التلال والجبال والسهول، مع ندرة الانغلاق داخل مواقع تصوير مكبلة بالحوائط والأسقف والمساحات الضيقة ورفاهية الحياة المدنية والعصرالحديث.. العبرة ليست فقط فى ضيق المكان واتساعه من حيث المبدأ وقياسات المساحة الجامدة، بل بالرؤية التى يهدف إلى تحقيقها المخرج وفريق عمله المكون من مدير التصوير بل روو وروجر فرنون والمؤلف الموسيقى كريستوف بك والمونتيرين شارون سميث هولى وكيفن ستيت ومصممة الملابس ليزا تومزيسن ومصممى الديكور جاى متشل وجيوف والاس وبيتر لاندو، وأيضا جيمس أتكنسون المشرف على المؤثرات المرئية الذى لعب دورا كبيرا فى هذا الفيلم. بما أننا نتعامل مع أبطال يتقنون جميعا فنونا قتالية بمستويات مرتفعة، تدخل المونتاج بصفة أساسية بأكثر من وسيلة داخل المشهد الواحد؛ لأن سرعة تحرك أو فعل أو رد فعل أو التفاته أو نظرة أو لغة الجسد هؤلاء الأبطال تختلف تماما عن السرعة المعتادة للبشر العاديين أو حتى المقاتليين العاديين أيضا. لهذا اعتمد المونتاج دائما على القفز المتوالى داخل أجزاء اللحظة لمسايرة طبيعة أبطال الصراع الدرامى وحمية الصراع، لينتقل من مرحلة التعامل معهم من الخارج إلى مرحلة التعامل معهم من القلب، ثم التوصل لمرحلة أكثر إيجابية عندما يلعب دورا فاعلا فى التحاور بمنطق الند للند مع هذه الشخصيات بما ترضى أو لا ترضى عنه. وقد أضفت طبيعة الجزيرة المنعزلة إمكانية فتح البراح البصرى النفسى ولو بمنطق موازى أو بمنطق معكوس، من أجل الوصول لنقطة جمال ضرورية تتماس مع الجمال الكامن والجمل الموسيقة المتوحشة المتنمرة داخل تركيبة إلكترا حتى لو كانت تتعمد إخفائه كقاتلة محترفة. ولا ننسى أننا فى النهاية نتعامل مع أنثى جميلة قوية شابة، مما يضفى نوعا من الحيوية الخاصة على مشاهد إلكترا التى تمزج القتال بفتنة الأنثى؛ فتزداد المعارك ضراوة وحلاوة أيضا..

عبر ثقافة مختلفة تماما يطرح فيلم "البطل/Hero" ٢٠٠٤ إخراج زانج ييمو إنتاج الصين وهونج كونج نفس الإشكالية للاختبار الجاد. برغم أن هذا هو الفيلم الأول للمخرج ييمو الذى قدمه فى قالب تاريخى قتالى صعب، فإنه نجح نجاحا كبيرا ورُشح فيلمه لجائزتى أوسكار والكرة الذهبية كأفضل فيلم أجنبى، ونال جائزة ألفريد باور لأول عمل فى مهرجان برلين السينمائى الدولى، بالإضافة إلى العديد من الجوائز التى لا نستطيع حصرها هنا لكافة عناصر العمل. لعل هذا العمل يذكرنا فى تكنيك تصميم المعارك بالفيلم الأمريكى الشهير "النمر المرابض، التنين المختبىء/ Crouching Tiger, Hidden Dragon" ٢٠٠٠ إخراج التايوانى آنج لى.

عندما تشاهد الدقائق الأولى من فيلم "البطل" قصة لى فنج– وانج بنج اللذين شاركا المخرج فى كتابة السيناريو، نتصور أن كل هذا الكم من المعارك بين البطل الصينى المجهول (جيت لى) مهما كانت درجة كفاءة المخرج وطاقم عمله مدير التصوير كريستوفر دويل والمؤلف الموسيقى تان دوون والمونتيرين آنجى لام وزاى رو ومصممة الملابس إيمى وادا والمشرف على المؤثرت المرئية بان جيويو ومصمم المعارك ستيفن تونج واى، ستحيلنا فى النهاية إلى فيلم تقليدى من أفلام المعارك والآكشن التى يحفظ أصحابها ومشاهدوها أسلوبها المبهر، وعلى أتم استعداد لتقبل تطوراته بمنتهى الترحاب. لكن الصبر وحده هو الذى سيتجه بنا إلى نتيجة مختلفة تماما بل ومناقضة، إذ سرعان ما نكتشف أننا نتعامل مع عمل رفيع المستوى له منهجه المستقل غير المتشابه فى السرد الدرامى البصرى لأحداثه من خلال ممثلين قادرين على تلوين وتنويع الأداء بسلاسة وموهبة. ومثلما يحمل الفيلمان السابقان أبعادا سياسية كبيرة فى المتن العام، يسير فيلم "البطل" على نفس الدرب وإن كان أكثر تصريحا ومباشرة وتركيزا.. فى الماضى كانت الصين مقسمة إلى سبع ممالك تجاهد من أجل الوصول إلى القمة والاستقلال أيضا، كانت أخطرها وأقواها مملكة كين وملكها (شين داومنج) الذى يطمح إلى ضم بقية الممالك ليصبح أول إمبراطور فى الصين. فى ظل ثقافة النفس الطويل وحروب الأعوام الممتدة اتفق كل أعدائه على قتله، لكن أحدا لم ينجح فى تحقيق هذا الحلم السياسى على مدى عشر سنوات كاملة. يعرف الملك جيدا أن أشرس أعدائه هو المحارب الذى يدعى السماء (دونى ين) الذى لا يشق له غبار، لهذا أقدم على مغامرة خطيرة بتقريب المحارب المجهول من عرشه، متخليا عن حذره وقراره ألا يقترب منه أحد أبدا؛ لأنه يريد أن يعرف كيف انتصر هذا المقاتل على عدوه اللدود السماء رغم مهارة عدوه القتالية النادرة.. حتى هذه اللحظة كان العمل يسير على قضيب القطار التقليدى وكل خطوة تسلم الأخرى بمنطق التشويق المرتب، حتى وصلنا إلى مهمة البطل المجهول فى حكى كل ما دار بينه وبين السماء، وبين بقية أعوانه من المقاتلين البارعين جدا وهم السيف المكسور (تونى ليونج) والثلج الطائر (ماجى شيونج)، ومعهما الخادمة والصديقة وكاتمة الأسرار القمر (زانج زيى).. هنا بدأت كل الأوراق فى الاختلاط رغم إحكامها الظاهرى، عندما اكتشفنا أن البطل المجهول حكى نفس الحكاية بحوالى خمس طرق ويزيد بأحداث وتفاصيل متناقضة تماما على غرار طريقة الطاحونة الهولندية؛ حتى لم نعد نعرف الحقيقة من الكذب من الخيال من الأوهام.. لكن الحقيقة الوحيدة التى

تأكدت فى النهاية هى تضحية كل المقاتلين بأنفسهم ليس فى سبيل قتل الحاكم فقط، بل من أجل إعلاء شأن الشعب والبلاد لهم ولكل الأجيال من بعدهم، رغم تراجع البطل المجهول عن قتل الحاكم فى سبيل المصلحة العامة أولا وأخيرا.. كل من شاهد فيلم "النمر المرابض، التنين المختبىء" يستطيع تخيل المعارك فى فيلم "البطل"، التى يتحرك فيها المحاربون ويطيرون أيضا عبرالعديد من المساحات والمسافات والارتفاعات، وهو ما يعد منهجا مبهرا ولا شك لكن دون الاعتماد عليه وحده. فقد ركز المخرج فى عمله على توظيف عناصر الطبيعة وإعلاء قيمة الرقى الروحى والجمال، الذى يحيط بكل الأحداث الخطيرة من كل جانب ليزيدها جلالا ونورا، واجتهد جدا فى إطلاق خياله ليترك بصمته على كل لقطة وكل مشهد لرسم التكوين التشكيلى البصرى البديع، بالاستعانة بالشخصيات والأزياء والإكسسوارات والتصميم الحركى وعناصر الطبيعة وتنوع استخدام مصادر الإضاءة من الشموع والشمس وضوء القمر حتى تحول كل مشهد إلى لوحة فنية بديعة تحيل لبذرة الحياة وترحب بها، رغم أن الموقف القابع فى قلبه أمر عصيب يؤدى إلى الموت والهلاك بعينه..

وكما يقول نيتشه: "من يقاتل الوحوش عليه أن يأخذ حذره كى لا يتحول هو أيضا إلى وحش".. (٤٦٩)

"الغزو الرهيب/War Of The Worlds"

و"طيار السماء وعالم الغد/ Sky Captain And The World Of Tomorrow"

العلم والحب فى مواجهة الهجوم الكاسح على الأرض

"كوكب الأرض على وشك الفناء"؟!! من الذى يسمع هذه العبارة ويرى هول الحدث على وجوه الأبطال ولا يتسمر لمشاهدة الفيلم حتى النهاية ليطمئن على الأبطال وعلى نفسه أيضا..

من هذا المنطلق النفسى المثير تابع الكثيرون الفيلمين الأمريكيين "الغزو الرهيب/ War Of The Worlds" ٢٠٠٥ إخراج ستيفن سبيلبرج، و"كابتن السماء وعالم الغد/ Sky Captain And The World Of Tomorrow" ٢٠٠٤ إخراج كيرى كونران. اخترنا المقارنة بين هذين الفيلمين بالتحديد لاشتراكهما فى عدة نقاط متقاربة.. أولا - انتمائهما سويا إلى أعمال الخيال العلمى والمغامرات. ثانيا - كفاح الأبطال فى كل منهما لتحقيق هدف واحد فقط لا غير، هو إنقاذ كوكب الأرض من الفناء المميت. ثالثا - العدو دائما هو كل من يتملكه جنون السلطة والامتلاك من أهل الفضاء أو من أهل الأرض، والاثنان قد تحجرا وتبلدت أحاسيسهما وانتزعت منهما صفة الآدمية وتوجهات الإنسانية. رابعا - اقتصار تركيز الفيلمين على بطلين وعالمهما الخاص جدا ذى البعد الشخصى والجمعى فى نفس الوقت؛ لأن اتحاد بطلى كل فيلم سويا وتفاهمهما وتناسى خلافاتهما القديمة والتعامل مع الخطر القائم بنضوج وعقلية جمعية سيعود بالفائدة على الكرة الأرضية بأكملها. خامسا-

اعتماد الفيلمين بشكل أساسى بديهى على المؤثرات المرئية، والتى لعبت بحق دور البطولة الأولى فى العملين معا بشكل لافت للنظر، ليس فقط لضخامة الميزانيات هنا وهناك، لكن أيضا لقوة وعمق موهبة المشرفين على المؤثرات المرئية. إذا كان الفيلم الأول الأكبر والأحدث يتكىء فى صراعه الدرامى بصفة أساسية على هجوم كائنات على الأرض، فسيحيلنا هذا المنظور إلى مقارنة فيلم "الغزو الرهيب" أو "حرب العوالم" طبقا للترجمة الحرفية إلى مقارنته مع عدة أفلام أمريكية هى "علامات/Signs" ٢٠٠٢ إخراج نايت شامالان، "أرض المعركة/Battlefield Earth" ٢٠٠٠ إخراج روجر كريستيان، وأيضا "كوكب القرود المتطورة/Planet Of The Apes" ٢٠٠١ إخراج تيم برتون بصفة خاصة لطرح وجهة نظر بعينها..

يعتبر الفيلم الأمريكى "الغزو الرهيب" من أهم أفلام هذا العام بلا شك. فهو عمل متطور خالص لمخرجه الشهير ستيفن سبيلبرج مستلهَم بحرية تامة من رواية الأديب البريطانى الأشهر اتش. جى. ويلز (١٨٦٦ – ١٩٤٦)، ولنا وقفة هنا مع هذه الحرية التى قصدنا ذكرها.. سبق للسينما العالمية استلهام الكثير من روايات ويلز التى تنتمى إلى تصنيف الخيال العلمى، وحولتها إلى أفلام متنوعة النجاح من بينها "الإرهاب هو رجل" ١٩٥٩، "آلة الزمن" ١٩٦٠، "قرية العمالقة" ١٩٦٥، "مملكة النمل" ١٩٧٧، "جزيرة د. مورو" الذى قدم مرتين ١٩٧٧ و١٩٩٦. لكن قبل بلوغ السينما مقومات التكنولوجيا الهائلة التى تصلح لتقديم نوعية هذا الفيلم وغيره فى الماضى، اتجه الفنان العظيم أورسون ويلز لتقديم معالجة لهذه الرواية لتقديمها فى الإذعة لا فى السينما. وعندما وقفت صناعة السينما على قدميها قليلا قدم المخرج بايرون هاسكين فيلما بنفس الاسم إنتاج عام ١٩٥٣ ،واستغرق زمن عرضه خمسا وثمانين دقيقة فقط بطولة جين بارى وآن روبنسون، ولم نذكر الفيلمين القديم فقط من باب التوثيق وتغطية الخلفية الفنية المطلوبة، لكن لأن الفيلم الحديث يعتبر إعادة صريحة لفيلم الخمسينيات القديم مع فارق أرقام الميزانيات المرصودة والإمكانات التكنولوجية الفنية المتاحة، وقد رشح هذا الفيلم عام ١٩٥٣ لجوائز أوسكار أفضل موثرات وصوت ومؤثرات مرئية، نال منها الجائزة الأخيرة فقط. استمد كاتب سيناريو الفيلم القديم بارى لندون أحداث الفيلم من من رواية الأديب ويلز بالطبع، مع الأخذ فى الاعتبار جيدا أنه اقتلع مركز الأحداث تماما من انجلترا طبقا لأحداث الرواية، ونقلها إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبالتحديد فى جنوب كاليفورنيا طبقا للمعالجة السينمائية.يهمنا كثيرا التأكيد أن الفيلم القديم حدد مصدر قدوم كائنات الفضاء من كوكب المريخ وهو ما سيختلف عن الفيلم الحديث، كما أن فيلم هاسكين قدم صراعا دراميا آخر تماما بخلاف الفيلم الحديث لن يفيدنا سرده، كما أعيد فى الماضى القريب تقديم نفس رواية ويلز فى حلقات تليفزيونية بنفس الاسم عام ١٩٨٨..

أما فى فيلم سبيلبرج الحديث الذى بلغت ميزانيته مائة وثمانية وعشرين مليون دولار وبدأ عرضه داخل الولايات المتحدة فى التاسع والعشرين من شهر يونيو الماضى، فقد سار كاتبا السيناريو جوش فريدمان وديفيد كويب على نفس الدرب فى استلهام نفس المصدر الأدبى الشهير، مع الاحتفتظ بمركز الصراع فى

الولايات المتحدة الأمريكية، لكن مع الفارق التام بين أحداث الفيلم القديم والحديث،هذا هو الاستلهام الحر تماما للبرواز العام الذى أشرنا إليه.. تبقى الأرضية المشتركة دائما هى هدف الصراع الدرامى المطروح، أى إبادة الكرة الأرضية كلها بما تحمله من بشر وتقدم وإنجازات يثير أحقاد قوى مدمرة لكائنات غريبة متوحشة مجهولة الهوية قادمة من الفضاء تهدد مستقبل الإنسانية، ولا يخفى هنا الرابط بين هذا الفيلم وبين الفيلم الشهير "يوم الاستقلال" ١٩٩٦ إخراج رولاند إيمرش. تأسس الاستلهام الحر الذى قام به كاتبا السيناريو على أكتاف أسرة أمريكية صغيرة تحمل صراعا صغيرا داخل صراع الحياة الكبير، وقد تكفل كل منهما فى فك شفرات الآخر من خلال مدلولات أعمق كما سيتضح، بعيدا عن اختيار نماذج خاصة أو متفردة أو لها أى صلة بالعلم تحلل الظاهرة وتسعى وراء العدو المجهول بالمعادلات والأسلحة وما شابه. بما أن طرفى الحرب قوتان غير متكافئتين، لم يحدث أن تبادل الطرفان المواقع بين الهجوم والدفاع ولو بمنطق الكر والفر، وسار الفيلم من حيث التوجه العام على وتيرة واحدة تتلخص فى محاولات البشر المستميتة الفرار من هجوم الكائنات الكاسح الذى لا نعرف له سببا. بما أن الفيلم لن يتتبع كل سكان الكرة الأرضية بأسرها، ولا يريد تشتيت مجهوداته فى البعثرة الزمانية والمكانية واستعراض شخصيات متعددة أو شخصيات حية إلى جانب أنماط متناثرة، فقد ركز كل مجهوداته على ثلاثة أشخاص يكونون عائلة واحدة تقلصوا فيما بعد إلى شخصين فقط لا غير، يمثلان استعارة للعلاقات الأساسية التى تقوم عليها الحياة على كوكب الأرض دون الارتباط ببيئة أو زمن أو حالات خاصة لا تتكرر كثيرا..

من هذا المنطلق اتخذ الفيلم نموذجا شائعا جدا لشخصية الأب راى فيرر (توم كروز) المطلّق الذى يعيش وحده بمدينة نيوجيرسى الأمريكية ويكافح فى عمله بينما يهمل واجباته الأسرية، ولا يعرف الكثير عن ابنه الأكبر الجرىء (جاستن شاتوين) وابنته الذكية الصغيرة (داكوتا فاننج)، اللذين يعيشان مع والدتهما الهادئة الصارمة المنظمة آن (ميراندا أوتو) المتزوجة حاليا وتحمل وافدا جديدا إلى الحياة. جمع الفيلم بين الزوجين المنفصلين مرتين فقط فى أقصى البداية وأقصى النهاية أى قبل وبعد الصراع الدرامى، لكن شتان الفارق الذى طرأ على تكوين التركيبة الدرامية لشخصية الأب، الذى علمته هذه التجربة المريرة كيف يستحق أن يكون أبا.. رتب الفيلم اللقاء الأول بين الزوجين لبيان استحالة الجمع بين هذا الأب الفوضوى جدا، الذى لم يستعد حتى لاستضافة أبنائه الصغار بأبسط الأشياء، وأيضا لتكون التكئة الدرامية التى يستند عليها الفيلم حتى النهاية فى ترتيب رحلة قدرية ثلاثية لهذه الأسرة، تبدأ من مدينة الأب مركز هجوم الكائنات الفضائية حتى منزل الأم ومدينتها مركز الأمان والنهاية السعيدة.. فى هذه المشاهد الأولى البسيطة حشد المخرج سبيلبرج كل أدوات المنزل البسيطة والديكورات والحوائط لتلعب دور العازل الملموس بين الأب وابنه وابنته، حتى توصل مع مدير التصوير جانسز كامنسكى والمونتير مايكل خان لترسيخ الجفاء الشديد بين الأب وعائلته معنويا دون الاحتياج لأى شىء ظاهر، مع التركيز دائما على وضع الأبناء فى دائرة رد الفعل المغتاظ من هذا الأب الذى لا يقدر وجودهما ويصدِّر لهما إحساسا قاتلا بالاستغناء. هذه نقطة حيوية للغاية؛ لأن تمويت الوقت داخل الكادر المزدحم ظاهريا بالأشياء الملقاة هنا وهناك والفارغ داخليا من

الأحاسيس لتجسيد حالة الضيق من الصغيرين، يختلف كلية عن تجسيد حالة الكره والحقد مثلا بين الكبار حتى مع الإبقاء على نفس المكان والزمان. الأطفال الصغار يغتاظون لكنهم لا يكرهون.. بقدر مفاجأة والدهم الفوضوى باستغناء الأبناء عنه كرد فعل عنيف جدا تجاه تجاهله الدائم لهما، بقدر ما أغلقت موسيقى المؤلف الكبير جون وليامز فمها تماما وتركت مساحات مستحقة للصمت القاتل بين هذه العائلة المفككة الأوصال الباردة الأحاسيس. لهذا لعب المخرج سبيلبرج بالثلوج المحيطة لأداء عدة ظائف متحولة طبقا لتطور الصراع الدرامى القادم. حتى هذه اللحظة كان الثلج يلعب دور الترديد المباشر والترجمة الحرفية لأكوام الثلوج القائمة بين تلك العائلة التى تمثل استعارة للعالم أجمع. ثم بدأت تباشير تحول الصراع الدرامى وظهور الدور الفاعل للمؤثرات البصرية السمعية، عندما تغير لون السماء تماما وزادت حدة العواصف الرعدية أو النارية ثم انقطعت الكهرباء وتحطمت الأشياء، وبدأت الأرض فى التشقق لتخرج من جوفها كائنات أو مركبات فضائية عجيبة جدا ضخمة جدا تسير على ثلاثة أرجل تجتاح المدينة من أعلى، تذكرنا بالديناصور المستيقظ من الزمن البعيد فى الفيلم الأمريكى "جودزيلا". قوى غريبة تماما مجهولة المصدر والهوية تبيد كل الناس وكل شىء إما بسحقهم تحت الأقدام، هذا إذا كانت هذه الخطوط الطويلة تسمى أقداما، وإما بتصويب شحنة نارية أو إشعاعية خفية ناحيتهم تتلاشى معها أجسادهم، لتتبخر الضحية فى أقل من لمح البصر ولا يتبقى منها سوى ملابسها. وبعدما كان السباق بين الناس بحكم العادة للفوز بالحياة مهما كان الثمن، أصبح التسابق الآن على من يهرب من الموت لكن دون أن يدرى إلى أين، وتشهد كرات الثلج حولهم على هذا العدوان الغاشم لتحمل فى ثناياها بمنطق الارتباط الشرطى هذه الذكريات المخيفة إلى الأبد..

فرضت هذه الأوضاع التشكيلية الهندسية المتناقضة المتطرفة بين قوى الهجوم المباغت والدفاع اليائس منطقها على صورة الفيلم، وحددت منهجا بصريا بعينه لاستيعاب طبيعة الخطر القادم من وضع الترقب، أو أثناء لحظة التنفيذ الفعلى من وجهة نظر كل الأطراف. علينا تخيل الفارق الرهيب بين الأحجام المتضخمة أكثر من اللازم للآلات دون أن نخضعها لمقياس أو مثال مشابه؛ لأنه لا يوجد ما يشبهها لتقريب صورتها، لكن يكفى أن نعرف أنها تتحرك على مستوى أعلى من ناطحات السحاب تدمر كل شىء إما بقصد وإما بدافع الاصطدام التلقائى؛ لأن كوكب الأرض غيرمصمم لملائمة حياتها وأحجامها. بالتالى سيطر الذعر الشديد على كل الناس خاصة فى المشاهد الخارجية، وهو ما يعنى باختصار شديد سيطرة لغة جنون فوضى بالتبعية على كل شىء.. كاميرات حائرة تجرى خائفة هنا وهناك، مونتاج لا يثبت على حال محاولا اللحاق بكل البشر للاطمئنان على بأبطال الفيلم بصفة خاصة؛ فشكّل مع الكاميرات مجموعات متوالية الإيقاع جدا من كل أحجام وزوايا اللقطات دون تدرج بسرعات لاهثة لتجسيد حالة الهلع، بداية من التركيز على طرف عينى البطل وصولا إلى لقطة بانورامية عامة ترينا الخراب فى كل مكان. وكلما سارع الناس بالهروب تزايد شعورهم بالضآلة أمام تلك المخلوقات القابعة داخل مركباتها الفضائية. من الطبيعى ألا ينظر الإنسان إلى هذا الكيان العالى جدا من أسفله تماما فى خط عمودى وإلا يهلك، خاصة إنه فى حالة جرى مستمر هذا لو قدر له النجاح، لهذا

استغل المخرج هذه المساحات الفارقة والزوايا المائلة ليخلق منها ملعبا دراميا يستطيع فيه تحريك أبطاله من الشخصيات الأساسية والثانوية. فى حالة حصار الأبطال الثلاثة فى سيارة ضيقة أو فى قبو منزل فارغ من أصحابه أو فى كهف منعزل تحت الأرض، سيؤدى هذا إلى منهج مختلف يتخلى قليلا عن التعامل مع الأشياء من منظور سفلى جدا أو علوى جدا ويعود أدراجه إلى الزوايا الطبيعية بوجة نظر إبداعية، تركز على اللقطات القريبة التى توضح لحظات الترقب والحذر الشديد، ثم مزجها مع اللقطات العامة السريعة التى ما تلبث أن تترك الأبطال لتستعرض المكان أو أى تفصيلات محيطة أو أى أخطار قادمة. وسرعان ما تعود ثانية لتتفرغ لأبطالها المحبوسين وتحيطهم بمصادر إضاءة مختلفة، لتأسيس جو مستمر من الخوف وظلمته المحيطة، ومعها يعود المونتاج للتركيز على إيقاع الموت المحيط بكل البشر من كل جانب بعيدا عن تغير الظواهر الخارجية بين المواجهات والانتظار. مع ارتفاع الصراخ وتوالى الاغتيالات وضياع الأصوات واختلاط الحابل بالنابل، وجدت موسيقى جون وليامز الفرصة للتدخل بغرض التعبير عن الكثير من كلمات الحوار الضائعة، وإيقاظ مشاعر الأب التى انتبهت أخيرا لابنته الصغيرة، خاصة أن ابنه الأكبر أبدى شجاعة كبيرة وفارقه فى الطريق، ليبنى لنفسه طريقا مستقلا آخر بخلاف أبيه. فى ظل تعالى دوى الخدع البصرية التى أشرف عليها دينيس مورين وبابلو هيلمان، لم يحدد الفيلم مصدر هذا الهجوم المميت لا من كوكب المريخ ولا من غيره، كما أنه لم يفسر أيضا أسباب الهجوم ولا اختيار هذا التوقيت بالذات لهجوم كائنات الفضاء طالما أنها مختبئة تحت الأرض قرون طويلة. نلاحظ أيضا وجهة نظر المخرج فى اختيار أشكال هذه الكائنات الفضائية ومركباتها المذهلة وآلاتها العجيبة، التى تشبه خليطا من تشريح الثعبان والديناصور والأخطبوط، تديرها مخلوقات أقرب للهياكل العظمية المكدسة بالمسامير والمعادن. إذا كان الفيلم القديم لجأ إلى حل العثور على بكتريا تقضى على الغزاة، فقد استبدله الفيلم الحديث بحل غريزة الطيور التى عرفت نقطة ضعف العدو، ويستهدف الحلان إعلاء شأن مخلوقات الله مقابل تراجع قوى الإنسان وعبقريته خاصة فى حالة تفكك علاقات العالم. لهذا لم يكتشف راى رسالة الطيور إلا بعدما استعاد إنسانيته وأبوته وذاته..

مع احترامنا لمجهودات المخرج وكل طاقم العمل تبقى عدة مشكلات مهمة تحجب هذا الفيلم عن بلوغ مرتبة أعلى.. أولا - إصرار المخرج على عزل كل العالم وتلخيصه فى ثلاث شخصيات ثم اثنتين مما أتى إيجابياته المثمرة، لكنه فى نفس الوقت أضفى نوعا من بعض الملل على الأحداث لحصارنا داخل هاتين الشخصيتين طوال الوقت. ثانيا - لجوء المخرج إلى بعض الحيل غير المبررة دراميا ومنطقيا بما يكفى، تهدف كلها إلى تلفيق مفاتيح يحرك بها ثلاثى العائلة الهاربة من مكان إلى آخر مع التخلى عن الآخرين تماما. ثالثا - إغراق سبيلبرج فى تحييد كل تفصيلة تتعلق بالعدو القادم من حيث المكان والأهداف والزمان وتوقيت الهجوم وكل شىء والتركيز على هدف الإفناء ذته، مما أفقد الفيلم نوعا من الترابط الضرورى على الناحيتين مهما تعاطف المتلقى مع طرف ضد آخر. هذه المشكلات هى التى جعلتنا نذكر فى البداية الأفلام الأمريكية الثلاثة "أرض المعركة" و"علامات" و"كوكب القرود"، التى تشترك جميعا فى هدف محو البشر مع اختلاف المعالجات، كما أنها تعانى من فقر الإمكانات ولم تحقق قدر نجاح

الفيلم الأمريكى الحديث "الغزو الرهيب". لكنها مع ذلك تغلبت على المشكلات السابق ذكرها بمعالجة أعمق فى السيناريو، وإن كانت أقل على مستوى الإخراج باستثناء فيلم شامالان، وقد سبق لنا تقديم قراءات تحليلية تفصيلية للأعمال الثلاثة على نفس هذه الصفحات.

فى هذا الفيلم جسّد كروز بمهارة منحنيات الصراعات الداخلية المختلفة لشخصيته خاصة فى مراحل التغير الصعبة، كما لعبت الممثلة الصغيرة داكوتا فاننج التى تبلغ من العمر أحد عشر عاما دورها بتلقائية وموهبة وجرأة، ووضح اكتسابها خبرة جيدة من العمل فى حلقات التليفزيونية عن سبيلبرج وفى الفيلم الأمريكى الكوميدى "القطة فى القبعة"، كما يتمتع الممثل الشاب جاستن شاتوين بحس عال وقدرة على الإلقاء وتلوين التعبير المنطوق، وإن كان ينقصه مرونة التعامل مع ملامح الوجه والجسد. مع ذلك يبقى الممثل الكبير تيم روبنز الذى ظهر فى مشاهد قصيرة أحد أهم الأبطال، وقدم وحده مجموعة مشاهد شديدة الحساسية للتعبير عن قمة خوف كل الناس الذين لا نراهم، لتتحمل هذه الشخصية مهمة تمثيل شمولية ثقيلة تجسد الكثير من المشاعر المتناقضة شديدة الاضطراب، لكنها فى الحقيقة حملت بصمة كبيرة رفعت من قدر الفيلم بأكمله..

غريب جدا أن يمر مثل هذا الفيلم الجميل الأمريكى المختلف "كابتن السماء وعالم الغد" مرور الكرام على السوق المصرى، وقد بدأ عرضه بالولايات المتحدة الأمريكية فى السابع عشر من شهر سبتمبر العام الماضى وتبلغ ميزانيته سبعين مليون دولار، ورشح ونال عددا لا بأس به من الجوائز المهمة. غض النظر عن الجوائز التى تحمل وجهات نظر أصحابها وتحمل بالضرورة الارتباط بما يحيط هذا الفيلم من أعمال أخرى، الحقيقة أن أهم أسبب نجاح هذ الفيلم ترجع إلى مجهودات كيرى كونران كاتب السيناريو والمخرج والمشارك أيضا فى تصميم الملابس مع ستيلا مكارتنى. يبدو أن كونران يحمل روح المغامرة والحس الكوميدى، وإلا لما أقدم فى أول أعماله السينمائية كمخرج على هجر طاقة الألوان ليعود إلى ظلال سينما الأبيض والأسود.. صحيح أن المشرف على المؤثرات المرئية سكوت إى. أندرسون لعب دور البطولة فى العمل، لكن إمكانات التكنولوجيا لن تستطيع الصمود وحدها لإرسال شحنات سينمائية ممتعة إلى المشاهد، حيث اعتمد المخرج على نفسه أولا وأخيرا فى تفعيل أسلوب التشويق المستمر طوال الفيلم، ومزجها بعدة أنواع من الكوميديا نابعة من قماشة الفيلم ذاته دون تعسف أو إقحام. لا ننسى أننا نشاهد فيلما بالأبيض والأسود بتقنياته الخاصة، وقد اختار المخرج هذا الطريق لمجاراة عصر الصراع الذى يعبر عنه.. فى عام ١٩٣٩ اختفت مجموعة من العلماء العباقرة المشاهير بمدينة نيويورك الأمريكية، فى نفس الوقت الذى تعرضت فيه المدينة لهجوم مكثف من مجموعة من الآليين الموجهين من جهة مجهولة، هدفها الوحيد كالعادة فناء الأرض عن آخرها.. يختلف هذا الفيلم عن سابقه أنه يسير فى الاتجاه العكسى تماما فى التعامل مع العدو والقضية التى يثيرها، بمنطق الاختلاف الطبيعى بين تركيبة وأهداف وتكوين ودوافع وأساليب وفكر وأعمار وطموح الشخصيات هنا وهناك. بينما لجأ كل البشر فى الفيلم السابق إلى

الهروب من كل شىء إلى لا شىء تاركين وراءهم الدنيا بما فيها، دون البحث عن أسباب هذا الهجوم والتفتيش عن أصول هذه الكائنات، أخذ فيلمنا هنا فى دورة عكسية تماما وقرر كابتن السماء والطيار الفنان جو (جاد لو) ومعه الصحفية البارعة جدا الجرئية تماما بولى بركنز (جوينيث بالترو)، التى لا تفارق كاميرتها الصغيرة أبدا السير على رأسيهما لرؤية العالم بشكل مختلف بدلا من أولائك الهاربين على أقدامهم، وقاما بمطاردة العدو حيث يكون، ومهما كانت أسلحته باستخدام الطائرة المتقدمة الإمكانات قياسا بعصر أواخر ثلاثينيات القرن الماضى.. على حين انشغل أبطال الفيلم السابق بمشكلاتهم الشخصية، انهمك بطلا الفيلم هنا فى صراع مغاير ونوع آخر من تخليص ذنوب الحب بفعل رواسب علاقة قديمة بينهما. كما أن البطلين أو الخصمين المتحدين بفعل أهمية الصراع يتمتعان بمقومات شخصية واسعة ثرية، أدت إلى خلق طبيعة مستنيرة من المواقف والحوارات والمطاردات الأساسية والفرعية، لتكافؤ الشخصيتين وتمتعهما بقدر مرتفع من الهدوء والذكاء والقدرة على إدارة دفة المعارك، ومعرفة أقدار الناس وإجادة قراءة ما يخفونه قبل ما يظهرونه.. معارك فى الداخل ومناوشات فى الخارج ومحاولات إيقاظ الحب القديم بمنطق الكر والفر الصادر من شخصيتين، تجيدان الهجوم الكاسح ولا تلجأن للدفاع أبدا، مع ذلك يتحدان سويا ضد كل شىء ويتعاملان ببساطة وذكاء مع أدوات العالم العبقرى د. توتنكويف وخطته العبقرية الشريرة لإبادة الأرض، من خلال كائنات آلية لها هى الأخرى أذرع وسيقان طويلة جدا أسوأ من الفيلم الآخر؛ لأنها بتوجيه من عبقرى يفترض أنه ينتمى لبنى الإنسان. لكنه سوء توظيف الذكاء الذى أوشك أن يهلك كل من حوله.. وكلما حاول البطلان إخفاء المعلومات عن الآخر للحفاظ على السبق فى النصر والذكاء والقيادة على مدى رحلتهما حول العالم، تولدت المفارقات اللاذعة وتفرعت منها كوميديا الموقف والكوميديا الرومانسية، بالإضافة إلى كوميديا الشخصية النابعة من صديق البطل عبقرى التقنيات دكس (جيوفانى ريبزى). ثم ازداد العباقرة واحدا عندما انضم إلى فريق العمل كابتن القوات البحرية الأمريكية فرانكى كوك (أنجيلينا جولى)، التى سجلت انتصارا ساحقا صعق أسلاك الأعداء الآليين وأيضا أسلاك قلب بولى بصواريخ الغيرة القاتلة، حتى بدا المخرج وكأنه يلعب لعبة مسلية يديرها وحده بين مجموعة من العباقرة قل أن تجتمع سويا..

لم ينحصر دور المخرج كيرى كونران فى مجرد تقليد أفلام الأبيض والأسود وتكنيكها الشهير فى إضاءة المشاهد من الداخل وهكذا، لكنه قفز هذه المرحلة وتعداها إلى مرحلة التعبير التشكيلى الخلاق، وتلاعب طوال الوقت بدلالات وإيحاءات الظل والنور القادمة أو التى تحيط بشخصيات الفيلم. لننتبه جيدا أنه يستخدم هذا التكنيك مع شخصيات قوية يعبرعنها وبها ولها وعما خارجها وداخلها، بالإضافة إلى قوة منظور الصراع الدرامى المطروح أصلا، مما خلق فى النهاية كادر حماسيا ممتلئا مليئا بالقوى الدرامية والنسق التشكيلى الحى البراق، الذى يجيد لعبة التباديل والتوافيق وتمديد علاقات تفاعلية بين الكتلة والفراغ. بما أننا لا نتعامل إلا فى إطار شخصيات محددة جدا ونعنى بها جو وبولى، مع توظيف الفيلم بقية الشخصيات لدفع عجلة الصراع الدرامى وللعثور على لحظات هدنة من بطلى الفيلم قليلا ليزداد عنصر التشويق والفضول، رسم المخرج قبل الدخول فى تفاصيل أى كادر سينمائى ملامح محددة لبورتريه

شخصية بولى.. استغل كيرى بشرة الممثلة جوينيث بالترو الفاتحة التى تستطيع مغازلة أى لون أو مصدر إضاءة معتم، لتلعب معه لعبة جمالية ذكية مستمرة. لكن قبل أن تنقلب هذه الميزة إلى نقيصة وتهرب منه الإضاءة إذا ما سلط على الممثلة لونا صارخا، ولكى لا يحصر المخرج نفسه فى قالب تشكيلى بعينه، سارع بوضع كاتم للون للون بشرة بالترو على غرار كاتم الصوت، ثم أحاطها بقبعة كبيرة مائلة داكنة تماما، وقرر تحديد عينيها وشفتيها بدرجة لونية أنثوية داكنة ثقيلة مثيرة، حتى تعيد الصورة لملمة أركانها فى برواز واحد ولا تهرب منه ولا تفرض سيطرتها على المخرج. بالمثل قدم المخرج عدة حلول بصرية لشخصية الممثل جاد لو الذى يحيط رأسه بخوذة سميكة معظم الوقت، كما أنه لا يهمه استعراض كل تفاصيل وجهه بنفس اهتمامه استعراض تفاصيل وجه وملامح بطلة الفيلم الجميلة. من هنا أصبحت الفرصة متاحة أمام مدير التصوير إريك أدكنز لتقديم مجموعة جميلة متكاملة من المشاهد طوال الفيلم، تميزت بقدرته على التحكم فى مصادر الإضاءة وتجويفاتها وتوجيهها لصالح الصراع الدرامى بين البطلين وبين الاثنين وعدوهما اللدود، حتى أصبحنا نشاهد لوحة شطرنج سينمائية يتحرك أبطالها بحرية فوق المساحات اللونية المتناقضة، مع استخدام درجات اللون الرمادى الخفيفة العائمة بين الاثنين، واستخدامها كظلال منعكسة على وجه البطل أو الحوائط المحيطة أو احواجز الخلفية وما شابه. مادمنافى عام ١٩٣٩ فقد خضعت المونتيرة سابرينا بليسكو- موريس لآليات هذه الحقبة المختلفة عن آليات إيقاع العصر الحاضر أو مفردات صراع سبيلبرج فى الفيلم السابق، مع مراعاة تقدم هذه المنظومة عن عصرها علميا وإيقاعيا ومن حيث أسلوب القطع وتكوين السياق العام. كما سارع المؤلف الموسيقى إد شرمور بوضع بصماته الموسيقية الحماسية المناسبة لطبيعة مغامرات حرب البقاء، وناوش الحبيبين بهمهمات موسيقية تغرى بعض ذكريات الحب القديم المنقوشة على حوائط كهوفها، تحمل رائحة الحبيبين النفاذة مهما اختلفا وتعاركا وتخاصما، لكن كيف يستقيم العالم وتنتصر الحياة بدون الاتحاد الاختيارى الإجبارى بين رأس آدم العنيد وقلب حواء الأكثر عندا.. (٤٧٠)

"ويمبلدون/Wimbledon"

لعبة صبورة مثيرة تنتهى بفوز الخصمين

ليس بالضرورة أن يضع الملك تاجا فوق رأسه كى يعرف الجميع أنه الملك المنتصر، ليس بالضرورة أن يضع المهزوم علما فوق رأسه كى يعرف الجميع أنه الملك المنكسر. إنها أحاسيس داخلية وقطعة من التكوين الروحى يعزفها الإنسان وحده باستمرار دون قصد؛ لأنها تنبع من روحه هو ولا أحد غيره..

مشكلة الشابة الجميلة ليزى أن بينها وبين العرش دائما خطوة لا تتحقق ولا تعرف لماذا، أما مشكلة الشاب بيتر فأكبر وأعقد بكثير كما سنرى، لكن ما إن يتقابل صاحبا المشكلتين حتى تتعقد الأمور أكثر وتتولد مشكلة ثالثة، وهى على أى حال ستكون طرف الخيط الإيجابى الذى سيحل شفرة كل الألغاز تباعا، طالما

أنه يتعامل معها من أساسها وليس على مستوى السطح الخارجى المزيف.. العرش هنا ليس عرشا سياسيا كما يعتقد البعض من الوهلة الأولى، لكنه عرش لعبة التنس التى يطلقون عليها اللعبة البيضاء أو لعبة الملوك والأمراء، وهو ما يحيلنا مرة أخرى إلى مردود سياسى بعيد غير مباشر يكمن بين سطور الصراع الدرامى للفيلم البريطانى "ويمبلدون/Wimbledon" ٢٠٠٤ إخراج ريتشارد لونكرين، الذى ظهر فى السوق المصرى قبل موجة الأفلام المصرية المصرية مباشرة وهذا من سوء حظه، حيث أخذه طوفان الأفلام التافهة بين أقدامه وجرفه بعيدا عن مرمى الانتباه والتركيز مع أنه يستحق المشاهدة بالفعل. نحن دائما نرحب بموضوعية بكل عمل يخرجنا من حصار ثقافة السينما الأمريكية بكل ما فيها من أفلام تقليدية وممتعة، وقد تعرضنا منذ أسابيع قليلة إلى الفيلم البريطانى الآخر "إنه الحب/Actually Love"، وشعرنا معه مثل هذا الفيلم بالإيقاع الإنجليزى السينمائى المختلف كما سيتضح. فى البداية نتعرف على خطوات المخرج البريطانى المخضرم ريتشارد لونكرين البعيدة عنا، حيث بدأ مشواره ببعض الأعمال المتوسطة مثل "الشعلة/Flame" ١٩٧٥ و"الدائرة الكاملة/ Full Circle" ١٩٧٧ و"رجل الجرس والحقيقة/ Bellman And True" ١٩٨٧، إلى أن حقق طفرة جيدة مع فيلمه "ريتشارد الثالث/Richard III" ١٩٩٥ الذى فاز عنه بجائزة الدب الذهبى بمهرجان برلين السينمائى الدولى عام ١٩٩٦. وبما أننا نتعامل مع فيلم يقوم أساس على لعبة التنس التى سندخل عالمها خارج وداخل الملاعب، تستدعى الذاكرة هنا على الفور فيلمين أمريكيين مهمين من باب المقارنة وهما "لعبة الرجال/Any Given Sunday" ١٩٩٩ إخراج الفنان الكبير أوليفر ستون الذى يقدم كواليس عالم لعبة الرجبى، وأيضا "من أجل حب اللعبة/ For Love Of The Game" بطولة وإخراج كيفن كوستنر إنتاج عام ١٩٩٩ الذى يخوض غمارعالم لعبة البيسبول. وستأتى نقاط الاتفاق والاختلاف فى حينها لنوضح لماذا اخترنا هذين الفيلمين بالتحديد للمقارنة.. بدأ عرض الفيلم البريطانى داخل المملكة المتحدة فى أغسطس العام الماضى، واحتل تبعا لمتوسط تقديرات النقاد العالمية المرتبة العليا من الدرجة المتوسطة. هذا يعنى أنه ينقصه القليل ليصل إلى درجة التميز، وهو ما يهمنا مناقشته فى هذه القراءة التحليلية..

يقوم الفيلم البريطانى "ويمبلدون" على أكتاف بناء الكوميديا الرومانسية، التى تعتمد فى الأساس على وجود علاقة عاطفية، لا تدخل فى إطار التعقيدات التراجيدية أو الفواجع الميلودرامية، تتخللها مواقف مضحكة ومفارقات تدعو للتعامل مع الحياة بنظرة سلسة متباسطة، لكنها فى فيلمنا هنا لا تخلو من العمق واللحظات المؤثرة الجادة والضحكات التى لا تسعى لإطفاء نور العقل أو تغييبه، بل على العكس تنير أركان الذهن والمتعة بإتاحة الفرصة للعديد من مستويات التلقى حسبما يتطلب الموقف الدرامى. من هذا المنطلق حدد كتاب السيناريو آدم بروكس وجنيفر فلاكيت ومارك ليفن طبيعة العلاقة بين طرفى ثنائيتهما العاطفية وتركيبتهما الدرامية، ليصبح الطرف الأول لاعب التنس البريطانى بيتر كولت (البريطانى بول بيتانى) المعروف عنه أنه رياضى قليل الحظ، يمر بمرحلة حرجة فى حياته؛ لأن بطولة ويمبلدون الحالية هى آخر البطولات فى مشواره وبعدها سيعتزل مباشرة. أما الطرف الثانى فهى لاعبة التنس الأمريكية

الشهيرة ليزى (الأمريكية كيرستن دانست) التى تحمل إنجازات طيبة على ملاعب التنس، ومازال أمامها المشوار طويلا على الأقل مقارنة بالطرف الأول الذى لا تعرفه. بمنطق "الحب يصنع المعجزات" يحرص الفيلم على اجتماع طرفى الثنائية الدرامية فى موقف تلو الآخر، حتى يتأكد الاثنان من قوة الحب بينهما وتنقلب حياتهما رأسا على عقب. لكن المسألة ليست بهذه البساطة على مستوى المشاهد أو البناء أو التنفيذ أو المنهج البصرى للمخرج ريتشارد لونكرين. ولكى نعرف مدى تأثير هذا الحب على طرفى الثنائية، يجب أن نتعرف أولا على كل منهما على حدة قبل اللقاء، كى نستطيع استقبال وإدراك الخط البيانى للتغيرات التى ستضع بصمتها على كل منهما بالتدريج.. نبدأ أولا باللاعب البريطانى بيتر كولت؛ لأنه الأعقد فى تركيبته الدرامية. هذا الشاب ليس مهزوما بالكامل كما أنه أيضا ليس منتصرا بالكامل.. هذه الحالة اللامبالية من الحياة ليست لغزا، لكنها حقيقته التى يقف عندها بيتر دون أن يكون لدية أى نية لتغييرها.الحزن وحده على حاله لا يكفى، والصمت القاتل أيضا هو منتهى السلبية التى لا تؤدى إلى شىء. صحيح أن بيتر فاز طوال حياته ببعض المباريات أى أنه لا ينهزم على طول الخط، لكنه أيضا لم يفز ببطولات التنس الكبرى التى تخلد أسماء الأبطال على مر التاريخ، وعلى رأسها بطولة ويمبلدون التى تقام فى بلاده وبين جمهوره. هذا الموقف البين بين فى الحياة هو فى واقع الأمر أسوأ من موقف الهزيمة المريرة التى ربما يتبعها انتصار، بينما يختلف الأمر مع بيتر لأنه ليس مهزوما بل فارغا وجوده مثل عدمه يحتاج إلى من أو ما يملؤه.. وكلما فاز بيتر قليلا وخسر كثيرا زادت دوامات الإحباطات التى يعيش فيها وتنجذب قدميه إلى أسفل على المستوى الفردى والعائلى والجماهيرى الجمعى أيضا، وهو مما يقلل من قيمة وجوده؛ لأن إخفاقاته دائما مثل لافتة الإعلانات يراها فى عيون الآخرين قولا وفعلا. هو مثلا لا يعرف أن شقيقه الأصغر المراهق يراهن على خسارته فى البطولات الكبرى ليربح، ولا يعرف أن سر الشجار الكوميدى الساخر بين والدته ووالدته وعزلتهما عن بعضهما البعض هى أيضا نوعا من الرهان المستمر على استمرارية هزائمه خاصة فى الاختبارات الصعبة. بذكائه الفطرى يعرف بيتر جيدا أن الجميع يحبونه، لكنهم يخجلون من يأسه الدائم ولا يفتخرون به. لهذا كان بيتر بتركيبته الشخصية وفى ظل لحظاته الأخيرة فى الملاعب بحاجة شديدة إلى نموذج على النقيض منه مثل الأمريكية ليزى، التى تبادر دائما بفعل البداية والهجوم والطموح وتعرف قيمة قدرها جيدا ولا تلجأ إلى الدفاع؛ لأنها لا ترى سببا إلى ذلك. كما أنها تركز جيدا فيما تفعل وتستحق رعاية والدها (سام نيل) ومراقبته لها فى كل مكان، حتى لو تحولت هذه المراقبة إلى رقابة متسلطة فى بعض الأحيان. من هنا تولدت ضرورة مقابلة الاثنين واتخذت ليزى بحكم شخصيتها كل مقاليد البداية أو ضربات الإرسال العاطفية الأنثوية التى تقربها من بيتر، حيث قرأت بذكائها فيه ملامح أمل غافل يستحق أن ينمو. وجاءت هى لتملأ كل فراغه وتبنى له سلم المجد من لا شىء، وتدفعه ليصعد كل درجاته حتى يتربع فوق عرش الويمبلدون كمسك ختام لحياته. بينما جاء هو ليكمل لها آخر خطوة فى سلم الكفاح والموهبة، لتتخلص من الدوران فى فلك الوصول إلى الأدوار قبل النهائية فقط فى المسابقات الرياضية، لتصل معه وبه

إلـى نهائيـات حياتهـا الرياضـية العاطفيـة بعـدما وجـد كـل منهمـا ضـالته وبطولاتـه ومجده فى الآخر..

قام المخرج ريتشـارد لونكرين بتأسـيس المنهج البصرى وإيقاع الفيلم الـداخلى مع فريق عمله مـدير التصـوير داريـوس كونـدجى والمؤلـف الموسـيقى إد شـرمور والمـونتير همفـرى ديكسـون، بـنفس منطـق إيقـاع لعبـة التـنس مـن وجهـة نظـر اللاعبين من ناحية ومن وجهة نظر جمهور المشاهدين مـن ناحيـة أخـرى.. تبنـى الفيلم فى دفع الأحـداث ومعالجـة كـل مشـهد فـى حياتهمـا الرياضـية والعاطفيـة تفكير نوعية اللاعبين، التى تتعامل مع الحياة واللعبة مـن منطلـق خبـرة واسـعة، وتوجه طرفى الثنائية اللذين يتنوعان بين المدافع والمهاجم. البطلان يعرفان جيـدا متى يرسلان ضربة إرسال هادئة ومتى يباغتان بعضهما وخصومهما بضربة إرسال إيس ساحقة لا تصد ولا ترد، متى يتبادلان الضـربات مـن الخطـوط الخلفيـة وكيـف يبرعان فى توجيه المضرب، لمـاذا يختـاران لحظـة مسـروقة مـن الـزمن لمهاجمـة الطرف الآخر من أقرب نقطة على الشـبكة، وكيـف يخططـان دائمـا لإعـداد كمـائن متوالية للخصم حتى ينتهزا اللحظة الحاسـمة وينقضـان عليـه ويضـعان الكـرة فـى مكان يستحيل اللحاق بها. أما من وجهة نظر جمهور اللعبـة فقـد جـاء وهـو يحفـظ دوره جيدا، مدركا أن وسيلته الوحيدة للتفاعل مع الأحداث خاصة إذا كانت هادئـة، هو اتباع منطق تغيير موضع الرأس من اليمين إلى اليسار فى حركة تبادلية رتيبة لا تمل؛ لأن هذا الجمهور يعرف جيدا وبواقع خبراتـه وأحلامـه أيضـا أن هـذه الرتابـة لن تدوم، وستتبدل بين لحظة وأخـرى لتنقلـب مـن مجـرد سـباق للحصـول علـى نقطة، حتى تصل إلى لحظة الـذروة فـى الشـوط الفاصـل الحاسـم الـذى ينتهـى بإعلان البطل. هكذا تابع جمهور المشاهدين هذا الفيلم مثلما تابع جمهور التنس المباريات المتتالية، ليحكم المخرج خطته جيدا فى امتلاك رتم العمل وبث وتوزيـع كم التشويق والإثارة فـى منـاطق متفرقـة حتـى يصـل إلـى القمـة قبيـل لحظـات النهاية. على سبيل المثال شاهدنا بعض مقاطع سريعة من حياة بيتر قبـل لقائـه بالفتاة الأمريكية ليزى وحـده أو وسـط عائلتـه أو فـى مـؤتمره الصـحفى الفاشـل، عندما تركه الصحفيون يتحـدث وانقضـوا علـى البطـل الحقيقـى ليجـد بيتـر نفسـه وحيدا كالعادة لا يشعر أحد بوجوده. فى هذه المجموعة من المشـاهد اسـتهدف المخرج التركيز علـى أحاسـيس بالوحـدة والرتابـة والملـل وضـآلة الصـورة الباهتـة والعزلة واليأس والإحباط والقهر، واستعان بأكثر من وسيلة مباشرة وغيـر مباشـرة لتحقيق حالة التهميش الكاملة إنسانيا وماديا، تؤدى كلها إلـى الإبقـاء علـى بيتـر وحيدا طوال الوقت حتى وسط الزحام، بعدما يتكفل بسـحب كـل الطـرق والأدوات المؤدية إلى توليد أى بريـق ضـال أو لحظـة حيويـة تهـب مصـادفة مـن أى مصـدر. سواء تعامل الكادر الكلوز مـع البطـل للتركيـز عليـه متخليـا عـن كـل شـىء حولـه أمانفتح قليلا أو كثيرا ليلتقط الخلفيات القريبة البعيدة، نلاحظ دائمـا أن كـل شـىء يتصل بالبطل من حدائق أو أثاث منزل أو ملابس أو إكسسـوارات متشـبعة بـنفس الروح الباهتة المحبطة القادمة من البطل ذاته ونراها بوضوح، لكن لا نجد ما يغرينا باستقبالها وتخزينها لتضيع مـرة أخرى.الإنسـان القـوى المتميـز هـو الـذى يفـرض مذاق روحه على من وما حوله ولـيس العكـس.. لهـذا جـاءت مشـاهد ليـزى قبـل مقابلة بيتر علي القيض تماما، يشع منها البهجة والمرح والحيوية مـن كـل جانـب بدايـة مـن المولّـد الرئيسـى أى الشخصـية ذاتهـا، ومنهـا تمتـد إلـى حاجياتهـا

ومتعلقاتها وحجراتها بالفندق وملابسها وزينتها رغم بساطتها وجمهورها المتدفق نحوها، وفلاشات الكاميرات الفضولية المتعطشة، التى تنير النهار والليل معا وتضيف إليهما أهدافا وآمالا وتفاؤلا. استطاعت ليزى بقوة سحرها وتأثيرها جذب بيتر من يده، وانتشلته من أركان فيلم الأبيض والأسود الكئيب الذى كان يعيش فيه، ومنحته مقعدا واسعا مريحا فى دنيا الألوان المبهجة التى تعيشها وتطيل من عمر القلب والعقل معا. وبعدما كنا نتعامل نحن كمشاهدين مع كل ما يخص بيتر بمنطق إدارة الرأس برتابة من هنا إلى هناك، تثبتت العيون على كل ما يخص الحبيبين معا وانطلقت آهات المشجعين، وتوحدت معهما ككتلة واحدة كأنهما لاعبا واحدا بأربعة أذرع. عندما تغير مفهوم الإرسال حسب منهج المخرج وخطته، تغير معه مفهوم الاستقبال وأصبحت كل تفصيلة رفيعة تخص طرفى الثنائية تخص المتلقى أيضا ويهتم بها بالتبعية.. ثم استكمل المخرج رؤية فيلمه بنفس منطق اللعبة من خلال تتبع بدايات العلاقة ثم توطدها بين بيتر وليزى ولحظاتهما الجميلة، فى خط مواز مع نجاح كل منهما فى تخطى الأدوار السهلة فى بطولة الويمبلدون، وكان الفيلم من الذكاء عندما أكثر من اللقطات الحية لمباريات البطلين داخل الملعب، ليزداد التعرف على الشخصيتين والاقتراب منهما ثم التوحد معهما. كما أن تغير تكنيك اللعب داخل المباراة الذى يؤدى لفوزهما معا كل فى مبارياته مردود طبيعى مباشر لتغير تكنيك تعاملهما مع أنفسهما فى المرآة الداخلية ومع الآخر ومع الحياة ذاتها. وكلما ظهرت المعوقات أمام علاقتهما مثل اعتراضات والد ليزى المستمرة على هذا الحب انتقلت المعوقات بشكل ترديدى داخل الملعب، عندما يقابل كل منهما خصما صعبا خاصة مع الاقتراب من الأدوارالنهائية للبطولة، وأيضا عندما تتعقد الأمور أمام بيتر أكثر من ليزى فى صعوبة الحصول على الفوز ذاته وانشغال تفكيره بها؛ لأنه لا يجد من يسعده غيرها.من هنا وظف الفيلم شخصية ليزى كدافع وكهدف فى نفس الوقت لتزداد أهمية وثراء. وبمجرد ما اشتد الخلاف بين الحبيبين وانشغلت ليزى عن تدريباتها مما أدى إلى خسارتها، تتزايد الأمور تعقيدا أمام بيتر داخل وخارج الملعب إلى أن يتوازى الصلح الأخير بفوزه الهام بالبطولة ذاتها، ليستحق أن يفخر به شعبه وعائلته وحبيبته ويربح الشوط الحاسم فى حياته..

بما أننا كمشاهدين نرى الصراع الدرامى بمنظور اللاعب وأيضا بمنظور المتفرج العادى، وبما أننا نتابع الحدث بانفعال داخل وخارج الملعب، هذا يعنى أن المخرج لعب لعبة ذكية، عندما وضع المشاهد السينمائى فى المقعد الثانى خلف مشاهد المباريات من داخل الملعب. أى أننا نشاهد لعبة من داخل لعبة من مقعد أشمل وأعم، نتابع من خلاله كل الألعاب والخيوط والتحركات وكل الخطط فى نفس الوقت ثم نربط بين كل هذا جيدا، بما فى ذلك أوقات الاستجمام والراحة بين الأشواط وبين الحبيبين أيضا.. من أهم مميزات هذا الفيلم أنه لم يقتصر فى اهتمامه على حياة البطلين معا، لكنه أضاف إليها بعض الشخصيات والعلاقات الفرعية مثل والد ووالدة بيتر وشقيق اللاعب وبعض أصدقائه، وأيضا بعض منافسى البطل ما بين أصدقاء وخصوم مستفزين. كما طعّم الفيلم أحداثه ببعض الرتوش الصغيرة الدالة الموجزة مثل المواقف القصيرة جدا المؤثرة بين بيتر والصبى المسئول عن إعادة الكرات فى الملعب (جوناثان تيمنز)، مما أدى فى النهاية إلى اتساع مفهوم هذا العالم وعدم الملل من البطلين والتعرف عليهما

أكثر بعدة طرق؛ لأن كل هذه التفصيلات كانت تصب فى النهاية لصالح الصراع الدرامى الأصلى، ومن أجل توليد الكوميديا من أكثر من مصدر دون توقع.. من هذا المنطلق يجسد لنا الفيلم بعض مقومات السينما البريطانية التى تعتمد فى مفهومها على الفكر والتركيز على العلاقات الإنسانية والصراعات الداخلية وتشريحها وتحليلها خاصة العلاقات العاطفية، مع التمهل فى الإيقاع والاعتماد على إبداع الفنان أكثر من التكنولوجيا والقوالب المحفوظة، وفرد مساحة واسعة رحبة لمناطق الحوار والتأمل والصمت وتقديم العقلية البريطانية بحركتها المحدودة التى تتعامل بنوع من الرقى والكلاسيكية بأعراف وتقاليد لها أصول وجذور وموروثات، بعيدا عن قطار السينما الأمريكى المجنون الذى لا يهدأ أبدا فى الغالبية العظمى من الأفلام. مع ذلك ينقص هذا الفيلم الاهتمام بكل المشاهد لتسير فى الاتجاه الإيجابى، كما أنه لم يهتم برفع منظور التلقى ومستوياته بفتح أبواب خلفية للتأويل والتفسير، ولو أضاف المخرج المزيد من الكوميديا لمنح فيلمه الفرصة لتحقيق درجة أعلى من النجاح. لكن بقدر ما حقق الفيلم البريطانى نجاحا مرتفعا فى الدرجة المتوسطة، بقدر ما وجد نفسه يقف فى مرحلة وسط بين الفيلمين الأمريكيين اللذين ذكرناهما فى البداية "لعبة الرجال" لأوليفر ستوان و"من أجل هذه اللعبة" لكيفن كوستنر.. أولا - يختلف مفهوم ونمط الفيلمين الأمريكيين تماما عن الفيلم البريطانى، بمنطق اختلاف لعبة التنس متعة الملوك والأمراء الذين يتابعون الكرة وهى تنتقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وبالعكس صمتا دون أدنى احتكاك بين الخصمين، وبين لعبتى الرجبى والبيسبول اللتين تعتبران المادة الخام للثقافة الأمريكية ومجتمعها بصخبه وعنفه وأساليب منافساته واحتكاكاته وملابسه وطبيعة حياته المادية التى لا تنتظر أحدا مهما كان، بالإضافة إلى مستوى مخططات لاعبيها ومدربيها وإدارييها وكل أطرافها وأساليبهم الملتوية فى بيع وشراء وإنجاز كل شىء. لكن شتان الفارق بين صخب الرجبى الدامى الخارجى وصخب التنس المعطر الداخلى.. إذا اهتم الفيلم البريطانى بتعميق الصراعات وفتح مجالات التأويلات، فقد كان يمكنه الوصول إلى بعض مما حققه المخرج الكبير أوليفر ستون فى فيلمه، عندما صال وجال مع لعبته داخل وخارج ملاعبها ليصرح ويشير ويقول الكثير والكثير. فى المقابل لم يهمل الفيلم البريطانى هذا الباب الفكرى تماما لكنه اكتفى بمجرد فتحة صغيرة، وهو ما لم يفعله فيلم كيفن كوستنر، بالإضافة إلى حصار كوستنر المتلقى داخل عالم البطلين حتى وصل فيلمه إلى درجة ملحوظة من ضيق الأفق والملل..

جاء اختيار البطلين بول بيتانى وكيرستن دانست متوافقا تماما مع متطلبات الشخصيتين، ونشأ بينهما كيمياء متفاهمة ساعدت على تقبل العمل والارتفاع بمكانته ليقبع فى المنطقة المتوسطة. كان لابد أن يختار المخرج ممثلين لهما مواصفات، خاصة فى الموهبة والمرحلة العمرية والتناسق والتكوين الجسمانى بوصفهما رياضيين منذ سنوات طويلة يمارسان لعبة فردية تحتاج لمجهود بدنى ضخم، لكن الأهم من ذلك أن يتمتع الممثلان بقدرة عالية من الثقافية والفهم والبناء العقلى والذكاء والقدرة على التفاعل مع الذات ومع الآخر؛ لأنهما وحدهما فى الملعب يقرءان ويديران ويحكمان ويخططان وفى النهاية يوجهان الكرة إلى حيث يريدان. ولا ننسى أن الاثنين ليسا أى رياضيين، لكنهما بطلا لعبة مهلكة متعبة تحتاج إلى قدر كبير من التركيز والصبر والشخصية المستقلة. كل هذا

المواصفات انطبقت على البطلين بيتانى ودانست، أضف إلى ذلك إدراكهما أنهما يجسدان شخصيتين تعتمدان على العقل فى الأساس ممتزجة بالاستمتاع باللعب وحب الانتصار ونزق المغامرة. لهذا جاءت تعبيرات الوجه قوية متغيرة تنوب عن اللسان كثيرا، مع الاقتصاد فى ردود الأفعال الجسدية، وإخلاء الطريق العقل الذى يفكر كثيرا لكن سريعا ويتعامل مع المفاجآت بصبر وثقة، يأخذ القرارات المصيرية بعناية لصالح الفرد والمجموع دون التخلى عن سمو العرش ونشوة الانتصارات وسلطان الملك الدائم، ويكفيهما أن يضعا تاجا أبديا فوق الرؤوس والقلوب يخطف الأبصار دون أن يراه أحد.. (٤٧١)

أفلام الصيف المصرية

"ملاكى إسكندرية" و"بوحه" و"يا أنا يا خالتى"

توليفة سينمائية متأمركة ومزيفة تهدم ذوق المتفرج المصرى

قلنا من قبل الفن الردىء أخطر ألف مرة من تجارة المخدرات! إنه يفسد العقول ويهدم أساس الروح ويخرب القلوب وينسف الذوق العام، مستخدما قناع الضحكة مختبئا خلف مسمى الكوميديا المغلوطة التى يستخدمونها الآن ليعلقوا عليها كل أخطائهم لتغييب البنية التحتية من الشباب بصفة خاصة.

هذا يقول: "الناس تريد أن تضحك ونحن نضحكهم"، ومفترض أن نشكره على إضاعة عمره فى إسعادنا. والآخر يهتف بالجملة الشهيرة البليدة التى لم تعد تقنع أحدا: "الجمهور عايز كدا"، وبعدها يتشدق بأركان الفن الجميل الذى لا يعرفه من الأصل. ثم نجد ممثلا - هكذا يصنفونه - يتفاخر فى أحاديثه المنهمرة عبر الصحافة والتليفزيون والهواء ويعلنها بكل اعتزاز: "أفلامى لا تناقش أى قضية؟!!" موجة عارمة وهجوم كاسح من أفلام الصيف المصرية غزت دور العرض، اخترنا منها ثلاثة نماذج فقط لنقف على مظاهر الخريطة العامة للسينما المصرية التى تراجعت تراجعا يأسف له الفنانون الحقيقيون أو كل من يحب الفن، والأغرب من ذلك أن يتم فرض هذه الأفلام العجيبة على عدد ضخم من دور العرض مقابل اتفاق البعض على تحجيم فيلم راق ناجح مثل "خالى من الكولسترول" للمخرج الجاد محمد أبو سيف بأى حجة لنفيه وأمثاله إلى الأبد..

طبيعى أن يقبل الجمهور على مشاهدة الفيلم المصرى "ملاكى إسكندرية" ٢٠٠٥ إخراج ساندرا نشأت لأكثر من سبب.. أولا - توقيت عرضه الصيفى الذى يجتذب عددا كبيرا من الجمهور. ثانيا - حسن حظه أنه يتجاور مع عدد لا بأس به من الأفلام المصرية التافهة إلى حد يدعو إلى الخجل الصريح، وبالقياس لابد أن نعتبر هذا العمل من الأفلام المهمة التى لا تستخف بعقلية المشاهد؛ فأصبح مثل التلميذ الذى احتل الترتيب الأول مع أنه لا يوجد فى الفصل غيره.. ثالثا - إنه يمزج بين البناء الكوميدى الذى يجتذب المتفرج المصرى عامة خاصة كوميديا الشخصية، وبناء الفيلم البوليسى الذى يفتش عن سر الجريمة وهى نوعية يفتقدها المتلقى منذ زمن. رابعا - لجوء الفيلم بشكل مباشر إلى نقل قالب

الأسلوب الأمريكى، من حيث ملامح التكنيك ومنهجه على مستوى التعامل الدرامى والبصرى، وهى توليفة يحفظها الجمهور المصرى عن ظهر قلب ويقبل عليها دون واسطة لهيمنة السوق الأمريكى بطبيعة الحال. لكن تبقى هذه النقطة الأخيرة هى أهم مشاكل هذا الفيلم، حيث افتقد روح الهوية المصرية الخالصة من ناحية، كما أنه لم يستطيع منافسة تقنية وحرفية الأفلام الأمريكية من حيث الميزانيات والإمكانات من ناحية أخرى؛ فبدا تقليدا خفيفا لم يضف جديدا لا لتاريخ الفيلم المصرى ولا لتاريخ الفيلم الأمريكى المكتفى بمخزونه المزدحم بالأصول والصور المكررة. كل هذه النقاط السابقة بمميزاتها القدرية ومشكلاتها الثقافية تكاد تكون متشابهة تماما مع نفس ما تعرض له الفيلم المصرى المتأمرك "مافيا" بطولة أحمد السقا ومنى زكى إخراج شريف عرفة، لهذا نجح الفيلم ظاهريا لكنه فى الحقيقة لم يقترب من منطقة النجاح أبدا..

من منطلق اعتماد فيلم "ملاكى إسكندرية" على خط الجريمة وعناصر التشويق والغموض والإثارة وعدم اكتمال المعلومات وبعثرتها فى شذرات متفرقة، كثف السيناريست وائل عبد الله من البداية التركيز على أهم شخصيات الفيلم المحورية فى دائرتين من العلاقات الدرامية الفاعلة، مع البدء من نقطة الهجوم مباشرة أى من بعد وقوع الجريمة بالفعل واكتشاف الفاعل. هذا الحادث الذى تعرض فيه رجل الأعمال الثرى حسين (خالد زكى) للقتل فى فيلته هو المفتاح، الذى يؤدى إلى دائرة العلاقات الأولى من الأسرة الثرية المشتبكة المفككة، فى ظل غياب ابنه معتز (محمد رجب) رجل الأعمال السريع الغضب جدا الذى يتسم بالعصبية والأنانية الشديدة الدائم الشجار مع والده باستمرار. وأيضا فى ظل غياب ابنته الشابة الجميلة رشا (ريهام عبد الغفور)، التى تتسم بالوداعة الشديدة والرقة المتناهية، حيث سافر الشقيقان سويا إلى أحد المصايف المصرية قبل وقوع الجريمة. لهذا انصبت كل الشكوك فوق رأس زوجة القتيل الشابة سحر (غادة عادل)، هذه الفتاة الفقيرة التى كانت تعمل سابقا بأحد المطاعم؛ فتلجأ إلى مكتب المحامى الكبير د. شوقى (سامح الصريطى) الذى يرفض القضية لثبوت الجريمة على المتهمة. وفى مكتب المحامى نتعرف على دائرة العلاقات الدرامية الثانية، تضم المحامى الشاب أدهم (أحمد عز) الذى يتحمس للقضية إعجابا بالمتهمة واقتناعا ببراءتها بدافع الحب، لدرجة أنه يأويها فى بيته ويكرس كل وقته لإثبات براءتها، وينتحل شخصية صديقه ليتدخل فى حياة عائلة الضحية بأساليب مختلفة للوصول إلى الحقيقة. نستكمل الدائرة الثانية لنجد المحامى الماهر المرح منتصر (خالد صالح)، الذى وظفه الفيلم باستمرار ليكون عنصر توليد الكوميديا بالتوازى مع شخصية أدهم، وللتخفيف من وطأة الجريمة وحدة احتجاب الأسرار قدر الإمكان، وأيضا ليكون الطرف المستقبل لبعض مخططات أدهم الذى يعمل وحده. أما حلقة الوصل بين الدائرتين الدراميتين فكانت المتهمة سحر، التى تسببت فى انفتاح العالمين على بعضهما البعض، لنتعرف بالتبعية على شقيقها فتحى (محمود عبد المغنى) نزيل السجون سابقا، ويتضح أنه المرسال الغامض للإشارات الغامضة وراكب الدراجة البخارية التى تحمل لافتة "ملاكى اسكندرية". كما تعرفنا أيضا على آخر الشخصيات ليلى (نور) مديرة مكتب حسين ثم ابنه معتز، نموذج الأنثى العشيقة التى ترتكب أى شىء فى سبيل ما ترغب بمنطق مكيافيللى. إذا كنا قد

استعرضنا دائرتى العلاقات الدرامية بشكل رأسى لتحديد أهم الشخصيات وملامحها العامة فى نطاق علاقتها بغيرها، فنستطيع الآن السير فى اتجاه عكسى واستعراض نفس الدائرتين أفقيا. ومنها سندرك خلو بعض الأحداث الهامة من منطقية المبررات والدوافع والحتمية التى تنقلها من هنا إلى هناك، وسنجد أن شخصيات أدهم وحسين وليلى ومعتز ورشا تعانى جميعا من أحادية الجانب والتركيبة الدرامية الضيقة الخانقة، حيث يمكن تصنيفهم ببساطة بين طيب وشرير، مما يحيل الشخصية بالتدريج إلى حالة ضعف البريق ثم افتقاد حيوية الوجود والتجديد، حتى تصل فى النهاية إلى نقطة لا مفر منها من توقع المتلقى تصرفاتها وأسلوب فكرها الذى لا تملك غيره. بالتالى انعزلت خلف قضبان صغير مظلم يفتقد الثراء والعمق وقابلية التطور. مفترض أن براعة شخصية أدهم فى اختلاق الأكاذيب والتخطيط الجيد والهروب من المواقف المحرجة والمفاجآت غير المتوقعة بسلاسة وذكاء يؤدى إلى وجود شخصية خلاقة تثير الإعجاب، لكنه فى النهاية إعجاب قصير العمر لأن التفاصيل تختلف ظاهريا، لكنها فى حقيقة الأمر مقيدة داخل إطار واحد لا يتغير. لهذا وصلت كل خيوط هذه الشخصيات إلى أول الطريق دون أن تملك القدرة على استكمال الصعود، وتوقفت محلك سر إما باختفاء تأثيرها وانحسار مفاجأتها، وإما باختفائها غير المتوقع كشخصيات مجسمة دون سبب أو هدف منطقى. وهو ما ينطبق بصفة خاصة على شخصية رشا التى ظهرت لإبراز إيجابياتها مقابل تضخيم سلبيات شقيقها بالمقارنة، كما لعبت دور مصدر معلومات محدود للمحامى الباحث عن الحقيقة، لكن بعد انكشاف شخصية أدهم اختفت رشا هكذا فجأة من الأحداث قولا وفعلا وتأثيرا ونسوها، وكأنها لم تكن موجودة فى الفيلم من الأصل.. أما شخصيات سحر وفتحى ومنتصر فلم تكن بهذه الدرجة الحادة من الأحادية، حيث اعتمدت على طبقتين متناقضتين.. إحداهما خارجية مزيفة أمام الجمهور تدعى البراءة، والأخرى سرية مختفية تجمعهم سويا لكونهم شركاء تحالف إجرامى واحد لم ينكشف إلا فى النهاية. لكن هذا التكشف لم يكن مفاجأة فى حد ذاته، فقد كان واضحا أن هناك جريمة ملفقة فى الأفق تخص الثلاثة. وقد ساعد أداء الممثلين الذى لم يتسم بالمرونة والتنوع بشكل كبير قبل وبعد اكتشاف الجريمة باستثناء الممثل المجتهد خالد صالح على تقليص وقع مفاجأة الكشف إذا جاز التعبير، وتسطيح القضية والتخفيف من قدرها لوضعها فى إطار السرقة المحضة، دون الانغماس فى أعماق البيئة المصرية المهمشة الفقيرة وسوء استغلال طبقة الأغنياء لها كالدمى المحترقة، وهو ما كان سيتيح فتح أبواب أكثر وعيا وعمقا للتأويل، ويربط هذا العمل بجذور مجتمعه أكثر؛ وليكون النقل من المصدر الأمريكى له دوافعه وأهدافه..

انقسمت المشاهد فى هذا الفيلم بين مطاردات حركية ومطاردات ذهنية أو الاثنين معا. استطاعت المخرجة ساندرا نشأت أن تتخذ خطوة مختلفة فى عالم السينما، بعدما قدمت فيلمها الغريب الخفيف جدا أكثر مما ينبغى "حرامية فى كى جى تو"، لكن هذه الخطوة لم تنقلها إلى الأمام وإنما أبقتها فى مكانها إن لم تتراجع بعض الشىء؛ لأنها لم تلجأ إلى موهبتها واكتفت تماما بالاعتماد على تقليد حرفية الأفلام الأمريكية دون الوصول إلى أبعد طرف من أطراف مستوياتها. لهذا اكتفى مدير التصوير نزار شاكر والمونتيرة منى ربيع بالتأمرك فى القفز

باللقطات والإيقاع ومـنهج القطـع، دون التركيـز علـى جماليـات الصـورة ذاتهـا فـى عنصرى الزمان والمكان وضاعت منهما بشكل غريب. على سبيل المثال نجد خـط سير المعارك الحركية من عدو ومطاردات السيارات وتسلق القطارات السـائرة ثـم القفز منها إلى آخره، يكاد يكون منقـولا مـن حيـث الفكـر وتصـميم المشـاهد مـن عينات كثيرة مـن أفـلام الأكشــن الأمريكيـة، مـع فـارق ضـعف الإمكانـات البشـرية والماديـة والتكنولوجيـة والفكريـة هنـا ممـا أدى إلـى نتـائج فقيـرة. كمـا حاولـت المخرجة زرع التوتر والإثارة فى مشاهد المطاردات الذهنية التى تعتمد على ذكاء الأبطال، من خلال حركة الكاميرات التى تحاصر الأبطال فى وضع دائرى متحرك، أو التى تلتقطهم من وراء حواجز أو بين بلوكات عريضة تحجب الرؤية إلا قليلا، لكن كل هذه المحاولات وغيرها تدخل فـى إطـار الصـنعة المحفوظـة التـى شـاهدناها كثيرا وليس فى إطار الإبداع المبتكر.. إذا كـان دور المونتـاج بـدا أكثـر فاعليـة فـى تخيل الجرائم أو كشـف الحقائق مـن خـلال مـزج الماضـى والحاضـر، فقـد سـكنت موسيقى ياسر عبد الرحمن وحدها مكانة أفضل لتطلعهـا إلـى الإبـداع والتمسـك بالتراث الشرقى والموتيفات الشعبية، خاصة فى لحظات اكتشـاف الحقائق الهامة أو تلفيق الأكاذيب المؤثرة. برغم نمطية أداء معظم الممثلين طبقا للتصنيف الحـاد بين فريق الخير والشر وانفعالهم المتزايد الذى بلغ حد الافتعال الاستاتيكى، فإنـه من الملاحظ تزايد عنصر الثقة والوعى والحضور عند الممثـل أحمـد عـز، بينمـا لـم يستفد الفيلم بموهبة الممثلة ريهام عبد الغفور بما يكفى فـى مشـاهد ظهورهـا الضعيفة أو بعد استبعادها قهرا من الأحداث بفعـل فاعـل؛ فبـدت مقولبـة منطفئـة رغم محاولات اجتهادها الشخصى وتمردها أحيانا على دورهـا المبتـور دون أدنـى مبرر..

بمقياس المقارنة الحالى مع معظم الأفلام المصرية التافهـة المحيطـة، يمكننـا وصف فيلم "ملاكى إسكندرية" بالعمل العظيم فى زمن تخلت فيه صفة العظمـة عن معناها الحقيقى وقيمتها المتفردة.. أما إذا قارنا هـذا الفـيلم بمقيـاس صـادق مع فيلم "خـالى مـن الكوليسـترول" بوصـفه الأقـرب فـى الإنتـاج، فسنكتشـف أن مكانته الحقيقية هـى الطبقـة المنخفضـة مـن الخانـة المتوسـطة بمنطـق حـلاوة البضـاعة المسـتوردة التـى تعـانى انخلاعـا مزمنـا فـى الجـذور، وتغـازل المتفـرج المرهق بكشـافات مبهرة قوية سطحية لا تنيـر بعمـق، بقـدر مـا تسـتهدف زغللـة قنـوات الاسـتقبال وطاقـات المتعـة ومنافـذ الرؤيـة بـلا هـدف أو دافـع يسـتحق التشجيع..

ننتقل إلى كارثة فيلم "بوحه" ٢٠٠٥ تأليف نادر صلاح الدين إخراج رامى إمـام.. هذه المعلومات عن المؤلف والمخرج قرأناها على آفيشات وتترات الفيلم، لكن مـا إن نبدأ المشاهدة حتى نكتشف بكل سهولة أنها معلومات وهمية من الألف إلـى الياء.. الحقيقة الوحيدة فى هذا العمل أن الممثل محمد سـعد سـار علـى نفـس درب محمد على بك حاكم مصر، وطبـق سياسـة الاحتكـار بحـذافيرها وسـار هـو المؤلف الوحيد والمخرج الوحيـد والممثـل الوحيـد وكـل طـاقم العمـل خلـف وأمـام الكاميرا.. لقد تم تجنيد موسيقى خالد حماد التى لا علاقة لهـا بمـا يحـدث علـى الشاشـة، وكـذلك كـاميرات نـزار شـاكر ومونتـاج معتـز الكاتـب الـذى تفـرغ إلـى تقطيعات الفيديو كليب من كثرة أغانى الملحن عصام كاريكا المدسوسـة بـالإكراه

بلا مناسبة لخدمة شخص واحد فقط هو بوحه، والتركيز عليه من كل جانب بداع وبدون داعى، مع تهميش كل الشخصيات الباقية مع سبق الإصرار والترصد، مهما تسبب ذلك فى تعثر الأحداث أو عدم منطقيتها أو انتفاء أبسط بديهيات فن التصوير والمونتاج عنها. المهم أن يكون بوحه فى الصورة وليذهب كل الآخرين إلى الجحيم.. لن نستطيع هنا متابعة الأحداث؛ لأنه لا توجد أحداث. كما لن نستطيع التوقف أمام المجهودات البصرية؛ لأنه لا يوجد خط واحد فى تكوين الكادر نسير وراءه.بالتالى لن نستطيع تقديم قراءة تحليلية للفيلم؛ لأنه لا يوجد فيلم من الأصل.. كل ما فهمناه على مدى ساعة ونصف الساعة من الصبر الطويل أن بوحه (محمد سعد) رجل ريفى، جاء باحثا عن معلم المدبح محروس الضبع (محيى الدين عبد المحسن) ليحصل على أمواله، وبالمصادفة البحتة يتقابل مع كوتّه (مى عز الدين) ووالدتها حلويات (لبلبله)، ويساندهما بشهامة فى معركة شارع حامية مع رجال المعلم فرج (حسن حسنى) وابنه، اللذين يطمعان فى أرضهما حتى لا تتعطل المشاريع. الحقيقة أننا كتبنا اسم "كوتّه" هذا باجتهاد فردى بحت والله أعلم، لكنه كما سمعناه يُنطق بتشديد التاء، ويستحسن ألا نسأل عن معنى الاسم أو اسم بوحه أيضا، وإلا سنصبح كمن يبحث عن كلمة إنجليزية فى قاموس للغة الصينية.. لنتفق سويا على تسميتها فتاة المدبح الجميلة كى لا نتورط فى ذكر اسمها مرة أخرى إذا استلزم الأمر حتى نعفى أنفسنا من تقديم نفس المبررات الواجبة لضمان عدم التكرار، ويأسا من العثور على إجابة تماما مثل يأس من يؤذن فى مالطة.. أما ما قبل البحث عن الأموال وبعدها فلم يكن سوى محاولة أكيدة لتضييع وقت المتلقى واختلاق أسباب وهمية لملء فراغات الفيلم الطويلة جدا، باختراع اقتراح اندماج بوحه مع غريمه المعلم فرج حتى يصل من خلاله إلى أمواله، ومنها نفاجأ بالضابط (مجدى كامل) يتفق مع بوحه على الإيقاع بالمعلم هكذا وحده دون علم أى شخص فى وزارة الداخلية أو الخارجية. ثم تتعقد المسألة عندما يرتب جاسوس المعلم فرج (منير كرم) حادثا للضابط فيفقد الذاكرة، ليتحول الأمر فى النهاية إلى مهمة قومية لإنقاذ بوحه الشهم من أيدى عتاة اللصوص والقتلة.. هذا هو ما خلاصة ما استطعنا فهمه حيث اعتمد الممثل محمد سعد على شخصية توءم لشخصية اللمبى، يستخدم فيها طبقة صوت غريبة منفرة ومخارج ألفاظ مبهمة، كى لا نفهم بالضبط ماذا يقول من باب الضحك والكوميديا. ومعها استكمل بطل الفيلم سياسة الاحتكار الخانقة، وحوّل كل الحوار المكتوب أو المرتجل لصالحه تماما على طريقته هو وحده، وكان من الواضح أنه يفاجأ زملائه أو من يساندونه من الممثلين، وعليهم مجاراته بسرعة بديهة ومهارة كل منهم فى إطلاق الإفيهات اللفظية، هذا لو منحهم أحد الفرصة لذلك.. إذا افترضنا أننا استبدلنا كل طاقم الفيلم أمام وخلف الكاميرا بما فيهم المخرج وجئنا بغيرهم، أو حتى لم نأت بأى بديل على الإطلاق، فلن يختلف الأمر فى شىء حيث أصبح معظم المخرجين كمعظم المطربين لا تستطيع تمييز صوتهم أو إبداعهم لكثرة تشابههم واستسهالهم كل شىء. كنا نتصور أن مشاهد الفنانة لبلبه التى قامت فى السبعينيات بمجموعة أفلام خفيفة تضم كل نجوم الكوميديا ستختلف بواقع خبرتها، لكنها استسلمت كغيرها ولم تشفع لها خبرتها منذ الطفولة ولا فترة

النضج الفنى التى تعيشها منذ سنوات؛ فراحت هى الأخرى ضحية بوحة المخرج الوحيد والمؤلف الوحيد والبطل الوحيد بلا منازع..

إذا كان بوحه حاول ملء فراغات عمله بمجموعة لا بأس بها من الأغنيات وفواصل من الرقص الشرقى الغريب، واختتمه بخطبة عصماء عن حق الغلابة والمساكين من الشعب، فقد اتبع محمد هنيدى تقريبا نفس الأسلوب فى فيلمه "يا أنا يا خالتى" ٢٠٠٥ تأليف أحمد عبد الله إخراج سعيد حامد. عثر البطل على ضالته فى مغازلة الجمهور وإقناعه بأنه ممثلهم ونصيرهم الذى يماثلهم ويشبههم، وذلك من خلال شخصية تيمور (محمد هنيدى) الطالب الذى يدرس آلة الكونترباص الضخمة بأكاديمية الفنون.. إذا صدقنا أن محمد هنيدى مازال يقوم بأدوار الطالب رغم تغير معالم الوجه والسمنة الواضحة التى أصابت معظم أبطال الأفلام الأخرى، فقد كنا نتوقع مفارقات ناضجة بفعل الفارق الضخم بين الآلة وعازفها. لكن انتظارنا للمفارقات الضاحكة ولو من باب التسلية تبخر فى الهواء بسبب استخدام الفيلم إفيهات لفظية قديمة مستهلكة، كما أن اختيار هذه الدراسة لم يكن إلا حجة مبررة من وجهة نظر أصحاب الفيلم، ليقدم البطل عدة فواصل هو الآخر من الغناء بصفته تيمور وبصفته الخالة نوسه أيضا.. وإذا كان بوحه قد أفرد الفيلم كله فى البحث عن المال المفقود، فقد اتخذ تيمور الذى يحب زميلته نوال (دنيا سمير غانم) عازفة الأبوا خطا آخر فى البحث عن وسيلة يقنع بها والدتها (فادية عبد الغنى) التى تؤمن بالدجل وتقع تحت سيطرة الدجال بشندى (لطفى لبيب) أنه الشخص المناسب لابنتها، مما اضطره إلى التنكر بمساعدة صديقيه فى شخصية الخالة نوسه الدجالة التى تنتظرها الأم، كى يحقق غرضه ويبرئ نفسه ووالده (حسن حسنى) من سرقة عقد ثمين. لم يختلف هذا الفيلم كثيرا عن سابقه فى اتباع منهج مسرح القطاع الخاص الذى لا يهدف إلى شىء، حيث اعتاد فنانوه على الارتجال اللحظى حسب المزاج والانطلاق فى استخدام الألفاظ ليضحكوا الحاضرين بأى وسيلة. إذا كانت المسرحية بطولة نجم وحيد،فسنجده يتنقل بين البطل الأقل منه فى فواصل إفيهات لا تنتهى، ثم يأتى بغيره وهكذا إلى أن ينتهى العرض. أما إذا كان العرض يضم أبطالا كثيرين متساويين فنجدهم يقسمون الظهور بينهم، بحيث يأخذ كل اثنين منهاجهما الطويل جدا على المسرح، ويأخذان راحتهما تماما فى اختراع قصص ونكت لا تمت بصلة لأى شىء، إلى أن يأتى الدور على البطلين الآخرين إلى ما لا نهاية.. هكذا فعل بوحه وتيمور اللذان تنقلا بين كل الشخصيات بالدور؛ حتى نسينا كل ما قبلهما وما بعدهما، لكن الأمر فى فيلم "يا أنا يا خالتى" بدا أكثر سوءا عندما انتهت مشكلة اقتناع والدة نوال بمجرد ظهور الخالة نوسه، وأصبحت اللعبة الآن مد عمر الخالة بأكبر قدر ممكن من خلال مجموعة من المواقف الغريبة والمبتورة أيضا، حتى أصبحنا نشاهد عدة أشباه أفلام داخل فيلم واحد لا نعرف لهم أولا من آخر. وكالعادة لابد أن يلف البطل فيلمه برداء الوطنية والشهامة والمصرية بعدما انتهت موضة حرق العلم الإسرائيلى فى النهاية التى تلهب تصفيق المتفرجين، وقدموا بدلها خطابا وطنيا من وجهة نظرهم يستدر التشجيع والدموع دفاعا عن المواطن العامل الفقير المسكين ال... أما إذا تساءلنا عن مونتاج نسرين فهيم وتصوير محمد شفيق فلن نجد لهما أثرا، حيث وقع الاثنان فى أخطاء بديهية غريبة لم نجد لها تفسيرا، تماما مثلما لم نجد

تفسيرا لغناء نوال وهى العازفة، أو لتغير موقفها إلى الإيمان بالدجل بعدما كانت أشد المعارضين له، أو لوجود والد تيمور فى عدد كبير من المشاهد دون أدنى سبب. حتى لو كانت الخالة نوسه امتدادا لنفس الشخصية التى قدمها محمد هنيدى فى العرض المسرحى "آلابندا"، ومحاولة استنساخ من شخصية أم فراس فى فيلمه "صاحب صاحبه"، فلم يتم الاستفادة بها فى شىء؛ لأن مسألة تقليد المرأة ليست بهذه السهولة، حيث يتصور البعض أن المشكلة تنتهى بمجرد إضافة أعضاء الأنثى فقط لا غير. إذا كان الأمر كذلك لذهبت جهود عبد المنعم إبراهيم وإسماعيل يس وجورج سيدهم وسمير غانم وعلاء ولى الدين أدراج الرياح! باستثناء موسيقى مودى الإمام التى كانت تحاول إثبات وجودها من لا شىء، لم نجد ما يستوقفنا سوى الخلطة الجديدة التى توصلت إليها أفلام هذا الصيف وما قبله، تتضمن مجموعة من الإفيهات اللفظية عفا عليها الزمن، وسطوة النجم الواحد الذى يدعى الشهامة والانتماء للطبقة الكادحة مع أنه يجسد شخصية أبعد ما تكون عن الواقع المحلى والهوية المصرية، مع إضافة الممكن واللاممكن من الأغانى والرقصات الصاخبة لاستدرار التصفيق، وتضليل المتفرج وإنهاكه فى دروب حواديت عديدة حتى ينسى الموضوع الأصلى على طريقة عادل إمام: "ماذا أقول بعد كل ما قيل؟!!"، ثم الختام الفخم المؤثر بموعظة مباشرة يخصنا بها البطل، ويشرح لنا أن هذا الفيلم يريد أن يقول كذا وكذا، وكأن كل ما سبق لا يكفى حتى نفهم؟! بهذا المقياس تصبح أفلام المقاولات فى السبعينيات من القرن الماضى التى أهلكت أجيالا بأكملها أرحم بكثير!!! فهل نحن نتقدم إلى الأمام أم نعود إلى الوراء عشرات السنين لنبدأ مرة أخرى من الصفر أو من تحت الصفر..

مقارنة صغيرة مع السينما العالمية بكل جنسياتها وأنماطها ولغاتها وتوجهاتها المختلفة، سنصل من خلالها إلى نتيجة محزنة توضح مدى انشغالهم بقضايانا أكثر منا.. عندما يهاجموننا نتهمهم بالتحيز واللاموضوعية واللعب على وتر مصالحهم مهما كانت رقاب المبادىء التى يطأونها بألوانهم الجميلة وتكنولوجياتهم المبهرة. وعندما يقدمون أفلاما تحمل نظرة ولو ربع منصفة إلى نفس قضايانا التى تمسهم أيضا بشكل أو بآخر بمنطق أن مصالح العالم كلها تقع فى سلة واحدة، نكتفى بحمد الله وشكرهم فى سرنا والترويج لأفلامهم بصفتها الآن أفلامنا بالتبنى، ونبدأ فى التشدق بصيغة "نحن" ونحتوى كل ضمائر الملكية المنسوبة لنا من باب حماس الصوت العالى، مع أننا لم ننفق مليما واحدا فى هذه الأفلام. ومهما حاولنا تجميل الأمور بصفة أن ممتلكاتى هى ممتلكات صديقى الذى يدافع عنى متطوعا وهو لا يعرفنى، تؤكد النظرة الواقعية أننا فى الحالتين مازلنا كما نحن نركد فى مقعد المتلقى السلبى محلك سر، نصفر غيظا أو نصفق فرحا أو نهز رؤوسنا إعجابا ثم ننصرف فرادى إلى حيث لا يدرى أحد!المسألة ليست ميزانيات ضخمة تثير اللعاب ولا إمكانات لا نملكها، لكنها فى النهاية توفر الموهبة الحقيقية والرأس المثقفة الواعية والعقلية المستيقظة، التى تهتم بقضايا وطنها أولا بفكر مصرى صميم يحمل جذور هويتنا وقوميتنا، دون محاولة التنصل منها من باب الجهل واللاموهبة والافتخار المزيف بثقافة الغير والخجل غير المبرر من طين أرضنا الطيبة. وبينما يحاول السينمائيون فى الدول الأخرى التعرف علينا ويقدموننا من وجهة نظرهم بأشكال سلبية وإيجابية، بدءا

من تركيبة الفرد حتى محاور الحريات ومفاهيم الأديان، نجدنا مازلنا – باستثناء أعمال قليلة للغاية فى السنوات الأخيرة – غارقين تحت مستوى سطح الماء الضحل، منشغلين جدا بقضايانا الصغيرة ونضرب أخماسا فى أسداس وأسباع لحل شفرات مفاهيم اللمبى وبوحه وحمادة يلعب والشاب السبايسى؟؟!!!(٤٧٢)

الملاّح/The Aviator

فتاة بمليون دولار/Million Dollar Baby

راى/Ray

من حسن الحظ أن يتم عرض ثلاثة من أجمل أفلام جوائز الأوسكار فى السوق المصرى مباشرة بعد إعلان النتائج الرسمية بأيام قليلة، لنكون على مستوى الحدث ونواكب تطورات العالم بدلا من متابعتها من خلال عيون الآخرين أيا كانت وجهة نظرهم وتوجاتهم..

أهم ما يميز الأفلام الثلاثة التى شاهدها الجمهور المصرى أنها تنافست بقوة على عدد ضخم من الجوائز تنافسا حقيقيا ساخنا، نظرا لما تتمتع به من مستوى فنى راق وقدرات عالية بديعة متجلية فى أغلب أركان العمل الفنى المتقن، وهو ما أدى إلى تهافت الجمهور العالمى على هذه الأفلام فى كل بلدان العالم عن جدارة واستحقاق. إذا استعرضنا جوائز كل فيلم على حدة فلن ننتهى وسنحتاج إلى مقال خاص عن هذه الجوائز، نظرا لحصول كل فيلم وترشيحه لعدد كبير جدا من الجوائز من غالبية المؤسسات السينمائية الأمريكية، لهذا اكتفينا بتفصيل جوائز الأوسكار التى نالوها أو رشحوا لها بالفعل. هذه الأفلام الثلاثة هى الفيلم الأمريكى "الملاّح /The Aviator" ٢٠٠٤ ومن إخراج مارتن سكورسيزى والفيلم الأمريكى "فتاة بمليون دولار/Million Dollar Baby" إخراج كلينت إيستوود والفيلم الأمريكى "راى/Ray" ٢٠٠٤ إخراج تايلور هاكفورد. تشترك هذه الأفلام الثلاثة فى قوة كافة عناصر العمل الفنى خاصة السيناريو والإخراج المتميز لكل مخرج على حدة، كما أن كل منهم يتناول سيرة ذاتية لبطل ليس عاديا على الإطلاق. لكنه فى الواقع بطل من النوع الأسطورى الذى لا يجود به الزمن كثيرا وترتبط الأسطورة باسمه وليس العكس، وهو ما يعنى صعوبة المهمة التى يتعرض لها كل فيلم على حدة. من المناطق المشتركة أيضا أن كل شخصية من الشخصيات الثلاثة الأسطورية محور الصراع الدرامى أيا كانت حقيقية أو مؤلفة، تمتلك قدرا عميقا من التركيبة الدرامية المعقدة تماما التى تصعب المهمة أكثر وأكثر على السيناريست والمخرج والممثل بكل تأكيد، لهذا كان من الصعب جدا اختيار أفضل ممثل ما بين كلينت إيستوود وليوناردو دى وجيمى فوكس على سبيل المثال؛ لأن الثلاثة تركوا بصمة فنية أفرجوا فيه عن موهبة خاصة جدا لا يمتلكها الكثيرون. والفرق بين الممثل الجيد والممثل الموهوب كبير..

من الصعب التعرض لكل فيلم على حدة؛ لأن كـل واحـد مـنهم يسـتحق لـيس مقالا منفصلا بل دراسة مكثفة تتناولهم تفصـيليا، وإلا تعـرض العمـل الفنـى إلـى ظلـم كبيـر فـى القـراءة التحليليـة المطروحـة. بمـا أنـه مقـال مجمـع عـن الأفـلام الثلاثة،سـنكتفى بـالخطوط العريضـة لكـل عمـل والإشـارة إلـى بعـض المنـاطق المشتركة بينهم والمختلفة كذلك. نبدأ بالفيلم الأمريكـى "المـلاّح/ The Aviator" ٢٠٠٤ إخراج مارتن سكورسيزى، الذى فاز فى سباق الأوسكار هذا العـام بجـائزة الإخـراج الفنـى والتصـوير وتصـميم الملابـس والمونتـاج وممثلـة مسـاعدة لكيـت بلانشيت، بينما رشح أيضا لأوسكار أفضل ممثل للفنان الشاب ليوناردو دى كابريو وأفضـل إخـراج لمـارتن سكورسـيزى وأفضـل سـيناريو وأفضـل فـيلم وأفضـل صـوت وأفضل ممثل مساعد للفنان آلان ألدا. طبقا للدقة العلمية لابـد أن نسـتبعد مجـرد مسمى "الفيلم السينمائى" على هذا العمل؛ لأنه يستحق بكل تأكيد أن نطلـق عليه "ملحمة سينمائية" متكاملة أبدعها المخرج العبقرى مارتن سكورسيزى. لـم يكن منطلق تسمية العمل بالملحمـة بسـبب طـول زمـن عرضـه حيـث يسـتغرق عرضه مائة وثمانية وستين دقيقة كاملة، بل لأنه يتناول السيرة الذاتية للشخصية الحقيقية هوارد هيوز، الذى يعد شخصية فارقة فى تاريخ السينما العالميـة وأيضـا فى مجال الطيران الأمريكى على حد سواء. وقد اهتم سيناريو جون لوجـان بتتبـع السيرة الذاتية لهذه الشخصية المركبة بدقـة رغـم ازدحـام تفاصـيل حياتهـا، لكـن العقبة هنا ليست كثـرة الإنجـازات السـينمائية والهندسـية فقـط، بـل تكمـن فـى مـدى تعقيـد هـذه الشخصـية وتركيبتهـا الغريبـة والمثيـرة أيضـا.. تعتمـد البنيـة الأساسية داخل هذه الشخصية علـى العبقريـة الكامنـة فـى مجـالين متـوازيين، وأيضا فى قدرته الغريبة على اتخاذ أجرأ قرار فى جزءٍ مـن الثانيـة بمنتهـى الثقـة، ودون أدنى اهتمـام بالخسـارة الماديـة الحاليـة التـى يراهـا كـل مـن حولـه. لكـن المخرج والملاح هـوارد هيوز(ليونـاردو دى كـابريو) كـان وحـده الـذى يـرى النتيجـة البعيدة لهذا المجهود الضخم الذى يبذله الكثيرون، كما استعرض الفيلم الكثير من الصعوبات التى تعرض لها البطل العبقرى على مر حياته أثناء وبعد الحرب العالميـة الثانية، سواء كانت حرب من جهة أفراد أو منظمات أو مؤسسـات وتـدخل فيـه كـل من له شأن من رجال الأعمال والفنانين والعمل والطيارين والسياسيين، وكل من نتخيله ولا نتخيلـه فـى هـذه المنظومـة المتشـابكة. كمـا اسـتعرض الفـيلم أيضـا رحلات الفنان على المستوى الشخصى، وركز كثيرا على علاقته الغريبة أيضا مـع النجمة الأمريكية الراحلة كاثرين هيبورن (كيت بلانشيت). لم يكن الصراع الدرامى فى هـذا العمـل علـى المسـتوى الخـارجى فقـط، لكـن جـذوره ضـربت الأسـاس النفسـى للشخصية حيث كان يعانى من حساسية شديدة لنظافة الأشـياء، كمـا أنـه مصـاب بهـلاوس بصـرية وسـمعية، بالإضـافة إلـى تعرضـه إلـى عـدة نكسـات سيكولوجية شديدة تجعله مثلا يفقد كـل الإحسـاس بـالزمن وبمـن حولـه، ويظـل يردد نفس الكلمة أو نفس العبارة عددا لانهائيا من المرات دون أدنى تحكم منـه.. فـى هـذا الفـيلم قـدم المخـرج مـارتن سكورسـيزى كتلـة ضـخمة مـن الإبـداع السينمائى، لا تجعلنا نتوقف أمام مشـهد وراء المشـهد ولا أمام لقطة وراء اللقطة، بل أمام كل جزءٍ من اللقطة السـينمائية الدقيقة التـى لـم يتركهـا إلا وخـتم عليهـا بإبداع فى فنون التصوير والمونتاج والموسيقى وتوجيه الممثل؛ لأنـه يمتلـك عقـلا

مفكرا ورؤية ثاقبة يريد طرحها بمنتهى القوة والسلاسة. هذا الرجل فى كل أعماله لا يقدم على أى خطوة هباء أبدا..

ثم نصل إلى الفيلم الأمريكى الثانى "راى/Ray" ٢٠٠٤ إخراج تايلور هاكفورد، والذى يستغرق زمن عرضه هو الآخر مائة واثنتين وخمسين دقيقة. فى إطار مهرجان جوائز الأوسكار فاز الفيلم بجوائز أفضل ممثل للفنان الأسمر جيمى فوكس وأفضل صوت، بينما تم ترشيحه لجوائز أفضل تصميم ملابس وأفضل إخراج ومونتاج وأيضا أفضل فيلم. يشترك هذا الفيلم مع الفيلم السابق أنه يقدم ملحمة سينمائية وسيرة ذاتية تتعلق بشخصية حقيقية، لكنها أيضا من النوع الأسطورى الذى ترك مكانة فريدة من نوعها فى عالمه المهنى. البطل المحورى هذه المرة الذى تناوله سيناريو تايلور هاكفورد وجيمس وايت هو الملحن والمغنى الأسمر وعازف الأورج والبيانو راى تشارلز (جيمى فوكس)، الذى تطبق شهرته الآفاق ورحل عن الدنيا منذ وقت قريب جدا. استعرض الفيلم فى تكنيك بصرى سمعى تشكيلى موسيقى راقى المستوى رحلة هذا الرجل، بداية من نشأته الفقيرة ثم أولى خطواته فى عالم فى عالم الموسيقى والغناء، حتى وصوله إلى أعلى درجة من درجات النجاح المخيف. إذا كان بطل الفيلم السابق هوارد هيوز بدأ وهو مليونير من الأصل، فقد كانت رحلة راى تشارلز على العكس تماما عندما بدأ من نقطة ما قبلخط الصفر من الفقر المعدم تماما. تتمثل أهم خطوات مراحل الصراع الدرامى الذى خاضها هذا الأسطورة السمراء أولا وأخيرا فى إصابته بفقدان النظر منذ كان صغيرا، نضيف إليها إحساسه القاتل بتأنيب الضمير يصاحبه منذ طفولته البائسة؛ لأنه شاهد شقيقه الصغير يغرق ولم يتدخل ووقف مذهولا دون سبب واضح. ونضيف إلى هذا الصراع الداخلى الرهيب الصراع فى إطار الموسيقى والاحتراف، وكيف اضطر راى للعزف والغناء بأسلوب لا يتناسب معه، إلى أن قرر أخطر قرار فى حياته بالغناء كما يحلو له، والعزف والتأليف والتلحين كما يحلو له منذ قابل زوجته وشريكة حياته السمراء ديلا تشرلز (كيرى واشنطون) التى تحملته فى حقيقة الأمر أكثر مما يجب. لكن هذه السيدة المخلصة لم تتحمل فقط صراعاته المهنية أو سفره المستمر وعقد النفسية المتراكمة، بل تحملت أيضا علاقاته الجنسية المتعددة التى لا نهاية لها، وأخطر من ذلك إدمانه المخدرات بشكل أثر كثيرا على مستقبله الفنى رغم عبقريته النادرة. وهو فى الواقع يعاقب نفسه أشد العقاب على حادث شقيقه الأصغر الذى لا يفارقه أبدا، كما أنه يعاقب القدر فى صورة القدر لإصابته بكف البصر، وهو يرى أن لم يكن يستحق كل هذا العذاب الكبير الذى تحمله وحدة كما حدث. أهم ما فى هذا الفيلم بخلاف التركيبة الدرامية النفسية شديد التشابك داخل نفسية هذا البطل الأسطورى قدرة المخرج تايلور هاكفورد الفائقة على تقديم عمل موسيقى بالدرجة الأولى. لا نقصد بالعمل الموسيقى مجرد استعراض أغانى راى تشارلز الموسيقية وإنجازاته الغنائية ومحاربته هنا وهناك، إن الجوهرة الحقيقية فى هذا الفيلم هى كيفية استخدام تراث راى تشارلز كجزء لا يتجزأ من بناء المشهد ذاته من حيث الفكرة والتنفيذ. وقدم المخرج عدة تنويعات على استخدام هذه الموسيقى ما بين اغان صريحة وموسيقى مصاحبة للحدث تتقدمه، وموسيقى خفيفة تتهادى فى الخلفية القريبة أو الخلفية البعيدة، أو لتكون الرابط بين مشهدين أو ثلاثة وأحيانا بين مجموعة مطولة من المشاهد، وهو ما أدى بنا فى

النهاية إلى استعراض السيرة الذاتية للفنان الأسمر الراحل بكل ما فيها، حيث اشتركت حياته الشخصية مع إنجازاته الموسيقية فى لعب دور البطولة المطلقة ليحقق أسطورية هذه الشخصية العجيبة.

ننهى هذه الثلاثية من أجمل أفلام الأوسكار بالفيلم الأمريكى "فتاة بمليون دولار/ Million Dollar Baby" إخراج كلينت إيستوود، ويستغرق زمن عرض الفيلم مائة واثنتين وثلاثين دقيقة. فى إطار جوائز الأوسكار رشح الفيلم لجوائز أفضل ممثل لكلينت إيستوود وأفضل سيناريو معد عن عمل أدبى وأفضل مونتاج، بينما نال جوائز أوسكار أفضل ممثلة لهيلارى سوانك وأفضل مخرج وأفضل فيلم وأفضل ممثل مساعد للنجم الأسمر مورجان فريمان. اقتبس السيناريست بول هاجز هذا الفيلم عن قصة قصيرة من مجموعة روب بيرنز للكاتب إف. إكس توول، وهى التى تتناول قصة اشترك فيها ثلاثى الأبطال مدرب الملاكمة الشهير فرانكى دان (كلينت إيستوود)، والملاكم السابق الأسمر إيدى سكراب (مورجان فريمان)، وبطلة الفيلم المحورية وبطلة الملاكمة العالمية ماجى فيتزجيرالد (هيلارى سوانك). تشترك بطلة هذا الفيلم ماجى مع بطل الفيلم السابق راى تشارلز أنها هى الأخرى بدأت رحلة كفاحها من النقطة التى تسبق خط الصفر، وتعانى هى الأخرى من اضطرابات عائلية شرسة، لكنها تختلف عما تعرض له راى كثيرا وربما أشد. وبينما كان ماضى تشارلز القريب والبعيد يطارده فى كل مكان مثل أنفاسه، اختلف الأمر كثيرا عند ماجى التى كانت ومازالت تعانى من صراعات عائلية، تتمثل فى الجحود الشديد لوالدتها وشقيقها وشقيقتها الذين لا ينتمون إلى الجنس الآدمى الإنسانى بصلة.. قبل وصول الملاكمة إلى أى مرحلة من مراحل نجاحها وهى تعمل نادلة فى محل صغير وبعد وصولها إلى أعلى درجات النجاح فى مجال الملاكمة وتفردها بمجد عالمى غير مسبوق، لم يهتم أحد من أفراد أسرتها حتى بمشاهدة مبارياتها على شاشة التليفزيون التى اشترته لهم ماجى من مالها الخاص دون ان يطلب أحد منها ذلك. ربما تكون ماجى من أكثر الشخصيات السيئة الحظ مقارنة ببطلى الفيلمين السابقين؛ لأنها بعدما بذلت مجهودا عظيما لإقناع فرانكى بتدريبها ووصولها إلى مستويات هائلة فى المنافسة، لم تلبث أن تعرضت إلى حادث خطير على حلبة الملاكمة، فقدت على أثره مقومات معظم أركان جسدها المنهك وهى فى مجد شبابها وقوتها ونجاحاتها، مع ذلك لم يهتم كل أفراد عالتها الجاحدون أكثر مما يجب إلا بالثروة التى سيقتسمونها حتى قبل وفاتها. لكن ربما تختلف حساباتنا عن حسابات ماجى الشخصية، التى رأت أنها رغم عمرها القصير والحادث المروع الذى تعرضت له حققت كل ما تنته بالفعل وأنها لا تريد أكثر مما نالت. يختلف هذا الفيلم عن الفيلمين الآخرين أنه طرح صراعا آخر يبدو متوازيا لشخصية فرانكى، هذا الكاثوليكى الذى يفقد مقومات الإيمان ومع ذلك يزور الكنيسة كل يوم أحد مع أنه يتشكك فى كل شىء؛لأنه مازال لا يتحمل جحود ابنته تجاهه مع أنه يرسل إليها خطابا أسبوعيا دون أن يكل ولا يمل، لكن الرد دائما يكون عودة الخطاب حيث لم يستدل على المرسل إليه.. بخلاف موهبة كلينت إيستوود الفريدة كممثل ومخرج وهو بالمناسبة من وضع موسيقى هذا الفيلم أيضا، يهمنا كثيرا الإشارة إلى نجاحه ليس فى صنع فيلم عن الملاكمة، بل فى صنع فيلم عن فلسفة لعبة الملاكمة ورحلة مشوار فتاة بريئة تلاكم الحياة ذاتها على

الحلبة. لقد خسرت بالنقاط فى الجولة الأخيرة والذى تعتبره فوزا مستحقا من وجهة نظرها، تعلمت ماجى أخيرا وهى على فراش الموت أن الحياة رغم كل شىء وكل الاستعدادات والاحتياطات والثقة جولة ملاكمة عنيفة تؤكد أن الحياة يوم لك ويوم عليك.. (٤٧٣)

"خليك هادى/ Be Cool"

كوميديا ذكية تكشف القناع المخيف لصناعة الفن

النجاح مهم جدا فى الحياة؛ لأنه البنزين الذى يدفع عربات القطار ويشعل طموح الأمل فى كل الجهات. لكن الأهم منه هو التميز للإبقاء على هذا النجاح وتوظيفه وتخليده إلى الأبد، لهذا نجد الكثير جدا من الناجحين والقليل جدا من المتميزين..

منطق فكرى مؤثر نضعه فى الخلفية القريبة الواضحة ونحن نشاهد الفيلم الأمريكى الكوميدى "خليك هادى/Be Cool" ٢٠٠٥ إخراج إف. جارى جراى، هذا المخرج الأمريكى الشاب الذى قدم من قبل عدة أعمال متنوعة منها "الجمعة/Friday" ١٩٩٥ و"المفاوض/The Negotiator" ١٩٩٨ و"سرقة على الطريقة الإيطالية/The Italian Job" ٢٠٠٣.

يعتبر فيلم "خليك هادى" الجزء الثانى من الفيلم الأمريكى "باختصار/ Get Shorty " ١٩٩٥ إخراج بارى سونينفيلد، وقد نال عنه بطل الفيلم جون ترافولتا جائزة الكرة الذهبية كأفضل ممثل، بينما رشح الفيلم لثلاث كرات ذهبية أخرى كأفضل فيلم كوميدى وسيناريو لسكوت فرانك وتمثيل جماعى عام ١٩٩٥. وبينما تغير مخرج وسيناريست الجزء الأول، بقى جون ترافولتا ليقوم ببطولة الجزء الثانى، كما يشترك هذا الفيلم مع الجزء السابق له أن السيناريست بيتر شتاينفيلد أعده عن رواية من تأليف إلمور ليونارد أيضا. إذا كان الجزء الأول اعتمد بشكل كامل على مغامرات البطل شيلى بالمر (جون ترافولتا)، عندما وجد نفسه فجأة وهو رجل العصابات المحترف يتحول دون أن يقصد إلى منتج فنى، فقد استمرت نفس الشخصية فى الجزء الجديد أيضاعندما يعود بالمر إلى عالم بيزنس الفن، لكن هذه المرة فى مجال الموسيقى والغناء وبرغبته الكاملة. قصدنا كلمة "بيزنس" بالتحديد؛ لأنها الكلمة الصحيحة لهذا المجتمع الذى يقتحمه بالمر بقوانينه وشخصياته وزعمائه وأعرافه وكل ما به، وسيساعدنا تحديد التعامل مع الفن بتوصيف البيزنس لوضع النقاط على الحروف من البداية من أجل حساب ودراسة معطيات ومتطلبات التركيبة الدرامية للبطل، الذى سيتعامل مع هذه الدنيا الواسعة أو هذه الغابة الغريبة، ومنها ستتحدد وجهة نسيج الفيلم الدرامى ككل، خاصة أنها من المرات الهامة التى يجمع فيها بطل واحد بين مواصفات الشخصية الرئيسية والشخصية الأساسية وهذا من حسن الحظ.. برغم أن اللغة العربية لا تفرق كثيرا بين الصفتين "الرئيسية" و"الأساسية" ويعتبرها الكثيرون من المترادفات، فإن فن السيناريو يفرق تماما بين تكوين

ومهمة وفكر الشخصيتين التى تحمل هاتين الصفتين. نقصد بالشخصية الرئيسية هذا الإنسان الذى يخطط لكل شىء ويدير خيوط اللعبة بين يديه، أما الشخصية الأساسية فهى ذراع الأخطبوط التى تنفذ كل ما يدبره العقل الكبير نعرفه أو لا نعرفه. إذا قابلنا شخصية واحدة تجمع بين ملكتى التفكير والتنفيذ فى آن واحد، فهذا يعنى أننا أمام شخصية تتمتع بقدرات خاصة من ناحية الفكر والفعل والجسد فى آن واحد، وهو ما ينطبق على شخصية شيلى بالمر الجذابة بقدر كبير. لكنها فى الواقع جاذبية غامضة مختفية تحت السطح لا تظهر نفسها إلا لمن يستحقها بالسلب وبالإيجاب، تغرق فى حالة دائمة من الهدوء الشديد ونقاء صفحة العقل الناضج، الذى يحتاج مناخا داخليا خاصا ليقوم بمهمته على أكمل وجه، مهما كانت المؤثرات الخارجية ومهما قابل من مفاجآت غير متوقعة على الإطلاق. هذه النوعية من الشخصيات لا تحيا إلا بذهن لا تجف شعلته أبدا حتى أثناء النوم، ترفع شعار العمل الدؤوب فى بئر الصمت الرهيب، وهو ما يحيلنا من أقرب نقطة إلى الدلالة المطروحة بين سطور عنوان الفيلم المترجم إلى العامية "خليك هادى".. إذا لم نقف بشكل واضح على أسس التركيبة الدرامية لشخصية البطل، فسنظل نتساءل طوال الوقت لماذا يفعل ذلك وكيف دون اقتناع، هذا إذا لم نعطه حقه وصنفناه كشخصية عادية أو مختلفة بقدر بسيط عن غيره، بالتالى سيفقد الفيلم أهم مبرراته المنطقية ومصداقية عماده الجوهرى بالتدريج. إن نوعية شيلى بالمر لا تعرف النجاح البين بين، أو النجاح العادى ولا تؤمن إلا بالتميز حيث يثق بنفسه تماما. هو فى الأصل رجل عصابات ويملك العديد من بطاقات الإجادة وحيل الاختلاف التى تمنحه ملعبا خاصا به وحده، ليس فقط من ناحية الأساليب التى يملكها والخطط التى يديرها بكل براعة، لكن أيضا من ناحية قدرته المتمكنة على قراءة وتحليل الطرف الآخر وعناوين وتفاصيل الواقع الصغير والكبير من حوله. السيد شيلى الضليع فى فن الحياة والإجرام يعرف جيدا متى يتوسط المائدة ويبدأ خطوة الفعل، ومتى يدير ظهره إلى المائدة ويتفرغ إلى خطوة رد الفعل القادمة من كل اتجاه، ثم يحولها بخبرته الكبيرة وهدوء أعصابه الجميل إلى فعل جديد يواصل به تنفيذ مخططاته، مع استغلال كل أرباع الفرص التى يصنعها ويملكها وتتيحها الظروف. فى النهاية نجده هادئا مبتسما يمتلك كل الأسلحة المسموح بها والمحرمة إنسانيا، مع أن من يفتح يده يجدها خالية إلا من أصابعها التى تحكم قبضتها على كل الخيوط السميكة القوية لتحقق هدفه الغالى.. إذا استقبلنا حالة الهدوء بدلالة الترجمة الحرفية المتعارف عليها والتفسير المباشر لها، فسينقلب الفيلم بالتدريج إلى قطعة باردة كبيرة من الثلج تبيد أى انفعالات أو أحاسيس مهما كانت، وشتان الفارق بين الهدوء العقلى والبرود الذهنى وتعطيل المتعة. بهذه الشخصية يقتحم شيلى بالمر كواليس أهل الفن وصناعة المطربين، وهو يعرف جيدا كيف تدار أذواق الشعب ويحمل ما يكفيه من خزانة الطموح والإصرار على بلوغ الهدف، المهم هو التخطيط الواقعى حسب الإمكانات المتاحة والتفكير المنظم بدقة، ثم الفعل المحدد المرتب الذى لا يسبق الأحداث فعليا، لكنه يعرف ويحسب خطواته جيدا على المدى القصير والبعيد.. نلاحظ هنا أن هذه الشخصية رغم جديتها الشديدة فى كل شىء تصدر دون قصد لحظات ضحكات نابعة من كوميديا الشخصية تؤدى إلى كوميديا الموقف

الإيجابية الفاعلة، وتصل أحيانا إلى حد قتامة الكوميديا السوداء اللاذعة، خاصة حين مقارنته مع شخصيات أقل منه أو أخرى تتصور أنها أذكى منه..

واحدة من أرباع الفرص التى استغلها شيلى جيدا كانت مقتل صديقه العزيز تومى أثينز (جيمس وود) على يد مجموعة من الروس القتلة، كعادة السينما الأمريكية التى تلصق الجرائم بأى جنسية أخرى مهما كانت.. يقترب شيلى كثيرا من حبيبة صديقه الحزينة إيدى (أوما ثورمان) التى تعرف كل شىء عن الشركة، وتشارك فى الإدارة الغارقة فى الديون، ويمد لها يد العون كى يسدد نقود المنتج والموزع الأمريكى الثرى الكبير الأسمر سين لاسال (كيدرك المسلِّى/ هكذا يُعرف فى الأوساط الفنية الحقيقية) العنيف جدا والمحاط برجال عصابته المسلحين من كل جانب، والمطلوب تسديد مبلغ ثلاثمائة ألف دولار خلال أيام قليلة جدا فقط لا غير. ثم مد الفيلم أيضا خطا يبدو فرعيا للصراع الدرامى المطروح، سرعان ما نكتشف أنه فى الواقع الجزء المكمِّل للصراع الأساسى، عندما يعثر شيلى على حل لمشكلة الدين ويعود إلى طريق الإنتاج الفنى مرة أخرى، وإلا سيكون مصيره وإيدى القتل الفورى، ويستخدم موهبته كخبير جواهر له وزنه وقيمته يعرف متى، وكيف يكتشف جواهر جديدة من المواهب التى لا يعرفها أحد. أهم من الاكتشاف هو إعادة تصنيع هذه الجوهرة وتلميعها، وإلا ستشع للحظة أو ربما لحظات قليلة ثم تضيع إلى الأبد. وبالفعل وجد ضالته فى الجوهرة السمراء الجديدة ليندا مون (كريستينا ميليان)، التى تكتب أشعار أغنياتها بنفسها وتمتلك صوتا رائعا وإحساسا لا يقاون، والأهم من ذلك أنها تشبهه هو وإيدى فى امتلاكها إصرارا وروح الجرأة والمغامرة لتحقيق هدفها مهما كانت العوائق، رغم أنها تعمل فى مهنة بسيطة بأحد المطاعم، لكنها تبدع من فوق صينية أحلامها العامرة بكل الأصناف بلا حدود ولا تفرغ أبدا.. هكذا حرص المخرج على وضع شيلى كحكم ومنقذ ومحام ووكيل نيابة وشاهد بين فريقين.. الأول يضم إيدى وليندا ويتبنى البطل مصالحهما؛ لأنها ستحقق مصالحه هو أيضا.والثانى يضم صاحب الدين رجل الأعمال لاسال وعصابته، التى لا تعرف غير لغة المسدسات والعنف بمنطق اقتل الضحية أولا ثم نسمع دفاعها بعد ذلك على مهل.. مجموعة متهورة تمارس القتل كهواية أولا وكحرفة ثانيا، يتقدمهم الشاب الأسمر العصبى جدا دابو (أندريه بنجامين)، الذى يتمنى استخدام البارود والقتل بأى شكل، لكنه لا يعرف كيف يتعامل مع آلة المسدس من الأصل، مما يفجر العديد من الضحكات النابعة من كوميديا الشخصية، خاصة إذا تم مقارنة هذه الشخصية مع نقيضها شيلى بالمر.. يضم الفريق الثانى المعادى لشيلى أيضا منتج ليندا الكسول الشرير راجى (فينس فوجن) المحتكر صوتها بموجب عقد لعين بينهما، وهو منشغل باستنفاذها فى أعمال تافهة لتغنى من أجل كائنات أتفه لا تفيق من خمرها ومن يأسها. وهناك أيضا المنتج الموسيقى المخيف نك كار (هارفى كايتل) الذى يستخدم راجى كقشرة خارجية داكنة لعالم أكثر شرا وسوادا، ثم دخلت أيضا العصابة الروسية التى لا حدود لجرائمها فى الطريق متسترة وراء مشروعاتها التجارية. حرص الفيلم على إظهار أفرادها بشكل الشيطان الكاريكاتيرى المتصلب الوجه الذى يضيق عينيه بسذاجة، ليعلق لافتة ضوئية فوق جبهته أنه أذكى شرير على وجه الأرض.. لا ننسى وسط كل هذا الشاب المفتول إليوت ولهيلم (الصخرة) مساعد راجى الذى يحلم أن يصبح

نجما سينمائيا خارقا، مع أنه لا علاقة بينه وبين فن التمثيل على الإطلاق. وقد وظفه الفيلم ليقدم شريحة مثيرة من الواهمين فى عالم الفن، وعلى المستوى الدرامى دفع من خلاله الأحداث الفاصلة حتى لحظة الذروة الأخيرة وهو لا يقصد ولا يدرى. من خلاله أيضا نلمس مقدرة شيلى على التعامل مع هذه النوعية المسكينة من البشر، وكيفية الاستفادة منهم فى سبيل تحقيق طموحه، مع الالتزام بتنفيذ وعده لإليوت الذى شاهدناه فى النهاية راقصا وراء المغنية ليندا ضمن المجموعة على المسرح بمنتهى السعادة والفخر، بقدر طموحه واستعداده وموهبته الفنية والفكرية معا. نتوقف هنا قليلا أمام أداء الممثل الأسمر والملاكم المعروف باسم الصخرة المتطور بوضوح وكيفية فهمه للشخصية، حيث قدم دورا مختلفا عليه بخلاف أدوار السوبرمان أو البطل المغوار المتجهم دائما المنتصر بلا هوادة، وعرف كيف يتفاهم مع الشخصية ويمد فى عمرها على الشاشة، بمجرد وعيه بالفارق بين طيبة وقدرات الشخصية المحدودة كجزء أساسى غير مفتعل من تركيبة الشخصية وسذاجتها المتأصلة فى بطانتها وسذاجتها المدسوسة عليها من الخارج، ليضحك معها المتفرج وليس عليها. وهذه نقطة حيوية فاصلة إما تحيى الشخصية وإما تبيدها تماما فى ظل أفقها الضيق وتكرار تفاصيلها بشكل أو بآخر على المستوى الظاهرى..

هكذا توغل بنا المخرج فى كواليس عالم الفن العجيبة وصناعته المفزعة، وهو ما يذكرنا على سبيل المثال بالفيلم الأمريكى الجذاب والمهم "باو فنجر/ Bow Finger" ١٩٩٩ بطولة النجم الأمريكى الأسمر إيدى ميرفى، وفيه اقتحم المخرج فرانك أوز بجرأة أسرار عالم التمثيل والإخراج، كما يذكرنا أيضا بالفيلم الأمريكى الممتع الحديث "راى/Ray" ٢٠٠٤ إخراج تايلور هاكفورد، الذى تبحر بشكل أكثر عمقا ومشقة وإبداعا عن العملين السابقين فى عالم الموسيقى والغناء، وقد عرضنا له قراءة تحليلية تفصيلية سابقا على نفس هذه الصفحات.. لم يكن هدفنا من تشريح شخصية شيلى بالمر بدقة مجرد قراءة ما وراء السيناريو فقط، لكن ما يهمنا أيضا وبشكل أساسى تحديد المنهج البصرى والرؤية التشكيلية الفكرية للمخرج إف. جارى جراى فى هذا الفيلم. شخصية مثيرة مثل شيلى وجمعها مقومات العقل والجسد كما أوضحنا لابد أن تفرض تأثيرها على مكونات الكادر السينمائى وتبسط سيطرتها التامة عليه أولا وأخيرا. بما أننا عرفنا لماذا يتصرف البطل هكذا،علينا الآن معرفة كيف تحقق هذه الرسالة على مستوى الصورة السينمائية.. بداية نقف على الخطوط العريضة التى وضعت بصمتها على كل مشاهد الفيلم، حيث تعاملت مع كل شىء وكل شخص مهما كان من وجهة نظر شيلى بالمر. مثلا عندما يجلس البطل مع أحد يهمه فى مكان عام مزدحم، يتوحد معه كادر مدير التصوير جيفرى كيمبول مباشرة ويعزل كل شىء حوله، باستثناء من يهتم به وبالطريقة التى يهتم بها طبقا لأهدافه المحددة عرفناها أو لم نعرفها. لكن هذا العزل لا يترجم هكذا بكل سهولة ومباشرة بمنطق البتر العام والتركيز فقط على الشخصيتين ومحو الباقين؛ لأن هذا لا يتماشى مع نوعية بالمر الذى لا يغفل أى همسة تحدث حوله مهما كانت بسيطة ومهما كانت لا تهمه فى الوقت الحالى. فهو القائد الذى يدير ولا يدار، مثل الضفدع يرى فى ستة اتجاهات بما فيهم خلف رأسه، ليس من منطلق ذكاء عقلية رأس المال لكن أيضا من منطلق الشك المختزن فى تركيبة رجل العصابات فى كل من حوله،

وإلا سدفع حياته ثمنا للحظة إهمال واحدة يرتكبها وتصبح حماقة عمره التى لا رجعة فيها. من الطبيعى أن يتبنى مونتاج شيلددون كان وكريستوفر روز إيقاع هذه الشخصية؛ لأنه هى المتحكمة فى كل الخيوط وتنفذ الخطط فى كل اتجاه، وقد لعب أسلوب قطع المونتاج ومنهج الإيجاز الذى لا يكشف كل الأحداث بالترتيب المنطقى فى توالى مفاجآت الشخصية طوال الفيلم، وأيضا فى تفجير الكوميديا الموقف تبعا لردود أفعال الطرف الآخر المتوحد مع المتلقى فى توقيت ومكان وزمان الدهشة وأحيانا الصدمة من دهاء هذا الرجل. لا يعنى تبنى الكادر وجهة نظر بطل الفيلم ضرورة أن يتوسط شيلى بؤرة الكادر باستمرار، فقد حرص المخرج أن يحتل البطل الهادىء أقوى نقطة بالنسبة له ولحتمية الموقف ولو ابتعد فى أقصى نهاية الكادر، ولو كان خارجه تماما، لكنه فىالحقيقة متواجد بموجب تأثيره وإيجابية ظهوره واقتحام المساحة الفارغة منه ظاهريا أو الانسحاب منها لكن فى التوقيت المناسب. لهذا لم يلجأ المؤلف الموسيقى جون باول إلى المؤثرات التقليدية والجمل المحفوظة التى تسير فى إطار أفلام الجريمة المعتادة.المطاردات هنا ذهنية أكثر منها جسدية طالما كان بطلها شيلى بالمر بهدوئه الذى صبغ الفيلم كله صبغة الهدوء الذى يسبق العاصفة. برغم أن جون ترافولتا أضاف إلى حواره المقتصد منهج الطاقة المقتصدة قليلة التعبير جدا بكل أدواتها، مفضلا الارتكاز على الأرض بصلابة الأوتاد ونبرات صوتية كادت أن تتشابه ويصيبها التكرار والملل، فإنه استطاع الهروب من هذا المأزق بخبرته الطويلة وتركيزه على توليد الكوميديا النابعة من العقل أكثر من كشف ما يدور بذهنه مهما كان شريرا، وإلا سيتحول لكل أو جزءً من أداء ممثلى العصابة الروسية المتجهمة تماما والمتحفزة جدا أكثر من اللازم. فى المقابل ترك المخرج مناطق الحيوية والصخب والتفكير بصوت عال والتلقائية فى التعبير الصوتى والجسدى وانطلاقة ملامح الوجه لمساحة الممثلة أوما ثورمان، بملابسها الأنثوية الزاهية وجسدهاالرشيق وخفة حركتها التى تعادل كفة ميزان التكوين التشكيلى للكادر الممتلىء بشيلى الضخم الطويل نوعا ما، وملابسه التى تميل إلى السواد أغلب اوقت. بينما ألقى المخرج بمشاهد الانتفاضة الداخلية للمشاعر والإحساس على عاتق الممثلة والمطربة كريستينا ميليان، التى أدت فى النهاية مشهدا غنائيا جميلا مع المطرب ستيفن تايلور الذى ظهر بشخصيته، وهو ما يحيلنا هنا إلى نقطتين.. أولا - قدرة المخرج على تقديم مشاهد موسيقية مغناة وراقصة بشكل واع يعتمد على المتعة والإبهار منغمسا فى روح الأغنية ذاتها، ويعرف تماما ماذا يريد من الإمكانات المتوفرة بين يديه وطاقم عمله. ثانيا - العودة فى قراءتنا التحليلية إلى تأكيد تبنى الفيلم وجهة نظر شيلى، الذى يثبت لنا أثناء الغناء وهو خارج الكادر أن كفاحه من أجل تلميع جوهرة هذه الموهبة الدفينة كان على حق.. كما كوّن مدير التصوير والمونتيران دويتو فنيا جيدا يجيد التعامل مع مشهد الجريمة الضاحكة، وساهما بشكل فاعل فى صنع مفاجآت الفيلم وتشكيل الكوميديا من خلال جذب بصر المتلقى فى وجهة معينة فى الكادر المزدحم أو الفارغ، بينما يعد المخرج مفاجأته من الاتجاه المعاكس فى المنطقة العمياء غير المتوقعة، بعدما يقفز العديد من التفصيلات المبتورة داخل المشهد الذى لم نغادره، ليصب تركيزه على النتيجة بمنطق شخصية شيلى العملية جدا وطبيعتها البرجماتية الشرسة، التى تسلّى نفسها بالمقالب الضاحكة تتخللها

لمسـات إنسـانية بكـل هـدوء، وهـو نفـس عنـوان الفـيلم الصـريح الـذى يضـع يـد المتلقى على قلب شخصية البطل ومسار الصراع الدرامى أقرب مما يتوقع..

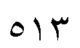
ماذا ينقص هذا الفيلم لينال نفس نجاح الجزء الأول؟ عادة ما يحمل الجزء الأول من سلسلة الأفلام الممتدة طبيعة الأرض البكر التى لـم يمسـها أحـد مـن قبـل، وتثمر متعة التلقى الأول بكل ما يحمـل مـن إثـارة ودهشـة الطفـل الصـغير، الـذى يفتح عينيه على هذا العـالم الجديـد عليـه، وطالمـا لا يعرفـه فسـوف يقبـل عليـه تلقائيا بدافع الفضول الغريـزى إلـى أن يحـدث مـا يوقفـه. وطالمـا أن الجـزء الثـانى يحمل بين طياته رغماعنه العديد من الأمور المختزنة من رواسب مشـاهدة الجـزء الأول، فعلى أصحاب الفيلم البحث عن حلقة وصـل ومبـرر درامـى قـوى لاسـتثمار نجاح الجزء الأول، خاصة إذا كان ناجحا مؤثرا مثلما حدث. وقـد وجـد السـيناريسـت حجته فى رواية إلمور ليونارد المنشورة، لكنه أعد لها أحداثا أقـل سـخونة مقارنـة بالجزء الأول مع تراجع بعـض الشـىء فـى إبـداع الكـادر السـينمائى، نضـيف إليـه طبيعة شخصية شيلى بالمرالتى قدمت من قبل، ولـم يطـرأ عليهـا علامـات قويـة فارقة عن الجزء الأول الذى يختزنه المتفرج داخله بالفعل وانتهى الأمر.

نعود إلى فيلم "خليك هادى" لنتوقف أمام واحد من أكثر مشـاهد هـذا الفـيلم ذكاء رغم بساطته المزيفة.. بعدما قدم الموزع الأسمر سين لاسـال فاصـلا رقيقـا من مداعبة ابنته الصغيرة كأب حنون صادق، إذا به يبدى منتهى التناقض السـاخر بمجرد خروجه أمام باب فيلته الفاخرة وكأنه يرتـدى ألـف قنـاع وألـف وجـه، عنـدما يفتح له رجاله المسلحون الساديون حقيبة السيارة وبداخلها مدير المحطة إحدى الإذاعات مقيدا مكمما تبدو عليه آثار الضرب بوضـوح، الـذى سـاقه رجـال المـوزع الأسمر كالخروف الأخرس عقابا له على ذنبـه الفظيـع بعـدم إذاعـة أغـانى الـنجم فى محطته.. فى لحظة غير محسوسة يعود لاسال إلى قنـاع الأب الوديـع صـوتيا وجسديا بمجرد ظهور ابنتـه لتحيـة أصـدقاء والـدها الطيبـين كمـا تتصـور الصـغيرة؛ فيتحول كل أفراد العصابة بـدورهم إلـى استنسـاخ جمـاعى حريـرى مـن نسـخة الأب، بعـدما يخفـون مسدسـاتهم وراء ظهـورهم ويحيونهـا فـى كـورال ملائكـى جماعى لا يبحث عن الجنة؛ لأنه هو مؤسسها الفعلـى.. مـرة أخـرى.. مـن يكـون سين لاسال هذا الذى جسده الممثل كيدرك بمرونة كبيـرة وقـدرة علـى التحـول والتقلب بأقل مجهود ممكن؟؟ هل هو هذا المجرم الـذى يعـزف بطلقـات الرصـاص على رأس ضحيته؟ أم هو هذا الأب المثالى الـذى يعـزف بلمسـات الحنـان علـى قلب ابنته؟؟ أم أنه هذا الفنان الموهوب الذى يحمل كمـا مخيفـا مـن الحساسـية الموسيقية المرهفة ويكفيه أى صوت جميل ليطفىء نيرانه المشتعلة ذاتيا؟؟؟ أم أنه هذا العاقل الناضج الـذى يكـبح جمـاح رجالـه ومسدسـاتهم المتسـرعة وقـت اللزوم فقط عندما يقتنع أو يتـأثر؟؟؟؟ أم هـو هـذا المجنـون الـذى لا يتسـامح فـى حقه وينيب فوهة المسدس للعثور على الحلول القاطعة بدلا منـه؟؟؟؟؟ الحقيقـة أن هذا الرجل لا يكذب أبدا؛ لأنه فى الحقيقة خليط مُركّب من كل هؤلاء فى وقـت واحد. هذا هو أجمل ما فى الشخصية وفى هذا الفيلم.. (٤٧٤)

شىء واحد فقط يجعل الحلم مستحيلا..
الخوف من الفشل!

الروائى البرازيلى
باولو كويلو





الهوامش

٣٥٠ – الأفلام الأمريكية "مملكة الخواتم/ The Lord Of The Rings: The Fellowship Of The Ring"/ عصابات نيويورك Gangs Of New York/ شيكاغو Chicago – مجلة الفنون ربيع ٢٠٠٣

٣٥١ – الفيلم الأمريكى الجانب البعيد من العالم Master And Commander/The Far Side Of The World – مجلة شاشتى ١ يناير ٢٠٠٤

٣٥٢ – الفيلم الأمريكى لا للحب Down With Love – مجلة شاشتى ٨ يناير ٢٠٠٤

٣٥٣ – الفيلم الأمريكى قسوة الحب Intolerable Cruelty – مجلة شاشتى ١٥ يناير ٢٠٠٤

٣٥٤ – الفيلم الأمريكى مطبات ساخنة Hot Chick – مجلة شاشتى ٢٢ يناير ٢٠٠٤

٣٥٥ – استيفان روستى – جريدة العربى ٢٥ يناير ٢٠٠٤

٣٥٦ – الفيلم الأمريكى سرقة على الطريقة الإيطالية Italian Job – مجلة شاشتى ٢٩ يناير ٢٠٠٤

٣٥٧ – الفيلم الأمريكى انتقام شقراء ٢/Legally Blonde 2 – مجلة شاشتى ٥ فبراير ٢٠٠٤

٣٥٨ – الفيلم الأمريكى جيلى Gigli – مجلة شاشتى ١٢ فبراير ٢٠٠٤

٣٥٩– مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون – مجلة الفنون

٣٦٠ - مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون – مجلة شاشتى ١٢ فبراير ٢٠٠٤

٣٦١ – مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون – جريدة القاهرة ١٧ فبراير ٢٠٠٤

٣٦٢ – مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون – مجلة شاشتى ١٩ فبراير ٢٠٠٤

٣٦٣ – الفيلم الأمريكى الجبل البارد Cold Mountain – جريدة العربى ٢٢ فبراير ٢٠٠٤

٣٦٤ – الفيلم الأمريكى العاشق المجنون Killing Me Softly – مجلة شاشتى ٢٦ فبراير ٢٠٠٤

٣٦٥ – مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون – جريدة العربى ٢٩ فبراير ٢٠٠٤

٣٦٦ – مهرجان برلين السينمائى الدولى الرابع والخمسون – جريدة العربى ٧ مارس ٢٠٠٤

٣٦٧ – الفيلم الأمريكى الساموراى الأخير The Last Samurai – جريدة القاهرة ٩ مارس ٢٠٠٤

٣٦٨ – الفيلم الأمريكى الانتحارى ٢ Once Upon A Time In Mexico – مجلة شاشتى ١١ مارس ٢٠٠٤

٣٦٩ – الفيلم الأمريكى النيوزيلندى مملكة الخواتم: عودة الملك The Lord Of The Rings: The King Return – مجلة شاشتى ١٨ مارس ٢٠٠٤
٣٧٠ – الفيلم الأمريكى مجنون فى الحب Something Gotta Give – مجلة شاشتى ٢٥ مارس ٢٠٠٤
٣٧١ – الفيلم الأمريكى ٢ × ١ Stuck On You– مجلة شاشتى ١ أبريل ٢٠٠٤
٣٧٢ – الفيلم الأمريكى الثمن Paycheck – مجلة شاشتى ٨ أبريل ٢٠٠٤
٣٧٣ – الفيلم الأمريكى المحلف الهارب Runaway Jury – مجلة شاشتى ١٥ أبريل ٢٠٠٤
٣٧٤ – الفيلم الأمريكى دستة عيال Cheaper By Dozen – مجلة شاشتى ٢٢ أبريل ٢٠٠٤
٣٧٥ – الفيلم المصرى أحلى الأوقات – جريدة العربى ٢٥ أبريل ٢٠٠٤
٣٧٦ – الفيلم الأمريكى العجوز المشاغبة Duplex – مجلة شاشتى ٢٩ أبريل ٢٠٠٤
٣٧٧ – محمود مرسى – جريدة العربى ٢ مايو ٢٠٠٤
٣٧٨ – الفيلم الأمريكى ابتسامة الموناليزا Mona Liza Smile – جريدة القاهرة ٤ مايو ٢٠٠٤
٣٧٩– الفيلم الأمريكى الفضيحة The Human Stain – مجلة شاشتى ٦ مايو ٢٠٠٤
٣٨٠ – الفيلم الأمريكى النهر الخفى والجريمة الغامضة Mystic River – مجلة شاشتى ١٢ مايو ٢٠٠٤
٣٨١ – الفيلم الأمريكى بولى.. حبيبتى Along Came Polly – مجلة شاشتى ٢٠ مايو ٢٠٠٤
٣٨٢ – الفيلمان الأمريكيان تأثير الفراشة Butterfly Effect /رحلة إلى الماضى Time Line – مجلة شاشتى ٢٧ مايو ٢٠٠٤
٣٨٣ – الفيلم البريطانى إنه الحب Love Actually – مجلة شاشتى ٢ يونيو ٢٠٠٤
٣٨٤ – الفيلم الأمريكى طرواده Troy – مجلة شاشتى ١٠ يونيو ٢٠٠٤
٣٨٥ – الفيلم البريطانى الأمريكى هارى بوتر وسجين أزكابان Harry Potter And The Prisoner Of Azkaban – مجلة شاشتى ١٧ يونيو ٢٠٠٤
٣٨٦ – الفيلم المصرى فرح – جريدة العربى ٢٠ يونيو ٢٠٠٤
٣٨٧ – الفيلم الأمريكى مغامرات دبدوب Brother Bear – مجلة شاشتى ٢٤ يونيو ٢٠٠٤
٣٨٨ – الفيلم المصرى كليفتى – مجلة شاشتى ١ يوليو ٢٠٠٤
٣٨٩ – الفيلم الأمريكى التحقيقات الحاسمة Basic – مجلة شاشتى ٨ يوليو ٢٠٠٤
٣٩٠ – الفيلم الأمريكى كأنه أول موعد 50 First Dates – مجلة شاشتى ١٥ يوليو ٢٠٠٤
٣٩١ – الفيلم الأمريكى ابنة مديرى My Boss's Daughter – مجلة شاشتى ٢٢ يوليو ٢٠٠٤
٣٩٢ – الفيلم الأمريكى الأمير حبيبى The Prince And Me – مجلة شاشتى ٢٩ يوليو ٢٠٠٤
٣٩٣ – معادلة السينما الجديدة – مجلة تحت العشرين أغسطس ٢٠٠٤

٣٩٤- الفيلم الأمريكى بعد غد The Day After Tomorrow – مجلة شاشتى ٥ أغسطس ٢٠٠٤
٣٩٥ – الفيلم الأمريكى العقاب الدامى The Punisher – مجلة شاشتى ١٢ أغسطس ٢٠٠٤
٣٩٦ – الفيلم الأمريكى الرجل العنكبوت Spider–Man 2/٢ – مجلة شاشتى ١٩ أغسطس ٢٠٠٤
٣٩٧ – الفيلم الأمريكى الجميلة والقبيح Shrek 2/٢ – مجلة شاشتى ٢٦ أغسطس ٢٠٠٤
٣٩٨ – الفيلم الأمريكى جارفيلد Garfield – مجلة شاشتى ٢ سبتمبر ٢٠٠٤
٣٩٩ – القيلم الأمريكى فهرنهايت ١١ سبتمبر Fahrenheit 9/11 – مجلة شاشتى ٩ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٠- الفيلم اليونانى رأس فى السحاب Head In The Clouds - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ٩ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠١- الفيلم الصربى ياجودا فى السوبر ماركت Jagoda In The Supermarket - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ٩ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٢- الفيلم الإيطالى لا توجد مشكلة Nema Problema - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ١١ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٣- الفيلم التركى المواجهة Encounter - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ١٢ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٤- الفيلم البوسنى خط النار Well Tempered Corpses- نشرة مهرجان الأسكندرية السينمائى الدولى ١٣ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٥- – مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العشرون– مجلة شاشتى ١٦ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٦- الفيلم الأمريكى الهوية المجهولة ٢ The Bourne Supremacy – مجلة شاشتى ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٧ – الفيلم التسجيلى المصرى يعيشون بيننا – جريدة العربى ٢٦ سبتمبر ٢٠٠٤
٤٠٨ – الفيلم الأمريكى يا ريت كان عندى ٣٠ سنة 13 Going On 30 – مجلة شاشتى ٧ أكتوبر ٢٠٠٤
٤٠٩ – الفيلم الأمريكى الرهن Collateral – مجلة شاشتى ١٤ أكتوبر ٢٠٠٤
٤١٠ – الفيلم الأمريكى تهديد مرعب I, Robot – مجلة شاشتى ٢٨ أكتوبر ٢٠٠٤
٤١١ – الفيلم الأمريكى زوجات ستبفورد Stepford Wives – مجلة شاشتى ٤ نوفمبر ٢٠٠٤
٤١٢ – الفيلم الأمريكى رجل على نار Man On Fire – مجلة شاشتى ١١ نوفمبر ٢٠٠٤
٤١٣ – الفيلم الأمريكى المرأة القط Catwoman – مجلة شاشتى ١٨ نوفمبر ٢٠٠٤
٤١٤ – الفيلم الأمريكى الملك آرثر King Arthur – مجلة شاشتى ٢٥ نوفمبر ٢٠٠٤
٤١٥ – الفيلم الإيطالى حراس السحاب Guardians Of The Clouds - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الأول ١ ديسمبر ٢٠٠٤

٤١٦ – الفيلم الإيطالى الشعور بالذنب Sense Of Guilt - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الثانى ٢ ديسمبر ٢٠٠٤
٤١٧ – الفيلم الأيرلندى البريطانى الأمريكى جاذبية الحب Laws Of Attraction - مجلة شاشتى ٢ ديسمبر ٢٠٠٤
٤١٨- الفيلم الأرجنتينى خوانثيتو Ay Juancito - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الثالث ٣ ديسمبر ٢٠٠٤
٤١٩- الفيلم الألمانى رحلة الذاكرة المظلمة Blackout Journey - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الرابع ٤ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢٠- الفيلم اليونانى التراب Dust - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الخامس ٥ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢١ – الفيلم الفرنسى البلجيكى عنق الزرافة The Giraffe's Neck - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الثامن ٨ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢٢- الفيلم التركى الحياة فى قصر إيفى Ivy Mansion-Life - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد التاسع ٩ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢٣ – مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن والعشرون – مجلة شاشتى ٩ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢٤– مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن والعشرون – مجلة شاشتى ١٦ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢٥ – الفيلم الأمريكى عصابة ال ١٢/Ocean's Twelve – مجلة شاشتى ٢٠ ديسمبر ٢٠٠٤
٤٢٦ – الفيلمان الأمريكيان طرواده Troy/ الفضيحة The Human Stain – مجلة الفنون خريف ٢٠٠٤
٤٢٧– الفيلم الأمريكى شارلى ومصنع الشيكولاته Charlie And The Chocolate Factory – ٢٠٠٥
٤٢٨ – الفيلم الأمريكى سلم المخاطر Ladder 49 – مجلة همسة ٢٠٠٥
٤٢٩ – الفيلم المصرى بحب السيما – مجلة همسة ٢٠٠٥
٤٣٠ – أفلام مصرية رديئة – مجلة سينما ٢٠٠٥
٤٣١ – الفيلم الإسبانى اقتلنى برفق Kill Me Tender – مجلة المحيط الثقافى يناير ٢٠٠٥
٤٣٢ – الفيلم الأمريكى سارق الحياة Taking Lives – مجلة همسة يناير ٢٠٠٥
٤٣٣ – الفيلمان الأمريكيان صالة الوصول The Terminal/ قتلة لكن ظرفاء The Ladykillers – مجلة شاشتى ٦ يناير ٢٠٠٥
٤٣٤ – الفيلم الأمريكى قطار الشمال Polar Express – مجلة شاشتى ١٣ يناير ٢٠٠٥
٤٣٥ – الفيلم الأمريكى مذكرات قلب The Notebook – مجلة شاشتى ٢٠ يناير ٢٠٠٥
٤٣٦ – الفيلم الأمريكى الذاكرة المفقودة The Forgotten – مجلة شاشتى ٢٧ يناير ٢٠٠٥
٤٣٧ – الفيلم الأمريكى مرشح الرئاسة Manchurian Candidate – ٣ فبراير ٢٠٠٥

٤٣٨ – الفيلم المصرى حالة حب – جريدة الشرق الأوسط ٧ فبراير ٢٠٠٥
٤٣٩ – الفيلم المصرى خالى من الكوليسترول – جريدة القاهرة ٨ فبراير ٢٠٠٥
٤٤٠ – الفيلم الأمريكى البريطانى مذكرات امرأة – الجزء الثانى Bridget Jones: The Edge Of Reason – مجلة شاشتى ١٠ فبراير ٢٠٠٥
٤٤١ – الفيلم الكندى الفرنسى الغزوات الهمجية Les Invasions Barbares – مجلة شاشتى ١٧ فبراير ٢٠٠٥
٤٤٢ – الفيلم الأمريكى حكاية سمكة Shark Tale – مجلة شاشتى ٢٤ فبراير ٢٠٠٥
٤٤٣ – المصير المجهول للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة – مجلة المحيط الثقافى مارس ٢٠٠٥
٤٤٤ – أسبوع الأفلام اليابانية بمركز الإبداع – جريدة القاهرة ١ مارس ٢٠٠٥
٤٤٥ – مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى الثامن – مجلة الفنون شتاء – ربيع ٢٠٠٥
٤٤٦ – مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن والعشرون – مجلة الفنون شتاء – ربيع ٢٠٠٥
٤٤٧ – الفيلم الأمريكى فتاة مشاغبة Raising Helen – مجلة شاشتى ٣ مارس ٢٠٠٥
٤٤٨ – الفيلم الأمريكى أميرة بالصدفة – ٢ The Princess Diaries: Royal Engagement – مجلة شاشتى ١٠ مارس ٢٠٠٥
٤٤٩ – الفيلم الأمريكى اخطبنى رسمى – ٢ Meet The Fockers – مجلة شاشتى ١٧ مارس ٢٠٠٥
٤٥٠ – الفيلم المصرى إنت عمرى – جريدة الشرق الأوسط ٢٣ مارس ٢٠٠٥
٤٥١ – الفيلم الأمريكى عودة الحياة Birth – مجلة شاشتى ٢٤ مارس ٢٠٠٥
٤٥٢ – الفيلمان الأمريكيان الرقصة المجنونة ٢ Dirty Dancing: Havana Nights / هل نرقص سويا؟ Shall We Dance? – مجلة سينما فبراير – مارس ٢٠٠٥
٤٥٣ – من ملامح السينما الشبابية – مجلة المحيط الثقافى أبريل ٢٠٠٥
٤٥٤ – الفيلمان الأمريكيان سلم المخاطر Ladder 49 / اللغز Twisted – مجلة شاشتى ٧ أبريل ٢٠٠٥
٤٥٥ – الفيلم الأمريكى الطرق الجانبية Sideways – مجلة شاشتى ١٤ أبريل ٢٠٠٥
٤٥٦ – الفيلم الأمريكى العظماء The Incredibles – مجلة شاشتى ٢١ أبريل ٢٠٠٥
٤٥٧ – الفيلم الأمريكى راى Ray – مجلة شاشتى ٢٨ أبريل ٢٠٠٥
٤٥٨ – أحمد زكى – مجلة المحيط الثقافى مايو ٢٠٠٥
٤٥٩ – الفيلم الأمريكى الرهينة Hostage – مجلة شاشتى ٥ مايو ٢٠٠٥
٤٦٠ – الفيلم الأمريكى فتاة بمليون دولار Million Dollar Baby – مجلة شاشتى ١٢ مايو ٢٠٠٥
٤٦١ – الفيلم الأمريكى الأميرة الساحرة Ella Enchanted – مجلة شاشتى ١٩ مايو ٢٠٠٥
٤٦٢ – الفيلمان الأمريكيان مؤامرة فى الأمم المتحدة The Interpreter / كنز الصحراء Sahara – مجلة شاشتى ٢٦ مايو ٢٠٠٥
٤٦٣ – سينما اليوم – مجلة المحيط الثقافى يونيو ٢٠٠٥

٤٦٤ – الفيلمـان الأمريكيـان عـريس بالإيجـار Wedding Date / مطبـات غراميـة Hitch – مجلة شاشـتى ٢ يونيو ٢٠٠٥
٤٦٥ – الفيلم الأمريكى البريطانى مملكة الجنـة Kingdom Of Heaven / الفـيلم الأمريكـى حـرب الكواكـب – الجـزء الثالـث: انتقـام السـيث Star Wars: Episode III – Revenge Of The Sith – مجلة شاشـتى ٩ يونيو ٢٠٠٥
٤٦٦ – الفـيلم الأمريكـى البريطـانى المـتهم The Jacket – مجلـة شاشـتى ١٦ يونيو ٢٠٠٥
٤٦٧ – الفيلمان الأمريكيان الحـارس المشـاغب The Pacifier /متـى نصـل؟ Are We There Yet? – مجلة شاشـتى ٢٣ يونيو ٢٠٠٥
٤٦٨ – الفيلم الأمريكى الحـب القاتـل Wicker Park – مجلـة شاشـتى ٣٠ يونيـو ٢٠٠٥
٤٦٩ – الفيلم الأمريكى باتمـان يبـدأ Batman Begins / الفـيلم الأمريكـى إليكتـرا Elektra / الفيلم الصينى البطل Hero – مجلة شاشـتى ٧ يوليو ٢٠٠٥
٤٧٠ – الفيلمـان الأمريكيـان الغـزو الرهيـب War Of The Worlds/ طيـار السـماء وعـالم الغـد Sky Captain And The World Of Tomorrow – مجلـة شاشـتى ١٤ يوليو ٢٠٠٥
٤٧١ – الفـيلم البريطـانى ويمبلـدون Wimbledon – مجلـة شاشـتى ٢١ يوليـو ٢٠٠٥
٤٧٢ – أفلام الصيف المصرية – مجلة شاشـتى ٢٨ يوليو ٢٠٠٥
٤٧٣ – الأفلام الأمريكية الملاّح The Aviator/ فتـاة بمليـون دولار Million Dollar Baby/ راى Ray – مجلة الفنون صيف ٢٠٠٥
٤٧٤ – الفيلم الأمريكى خليـك هـادى Be Cool - مجلـة شاشـتى ٤ أغسـطس ٢٠٠٥

الفهرس

د. نهاد إبراهيم

مواليد ١/ ١/١٩٧١– القاهرة - مصر

ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة.. شاعرة.. قصاصة.. مترجمة

حاصلة على ليسانس آلسن قسم اللغة الألمانية/الإيطالية - جامعة عين شمس - ١٩٩٢

حاصلة على دبلوم الدراسات العليا للنقد الفنى – تقدير امتياز – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون - ١٩٩٦

حاصلة على درجة الماچستير فى النقد الأدبى "شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" – تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى– أكاديمية الفنون - ٢٠٠١

حاصلة على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان – دراسة تحليلية مقارنة" – مع مرتبة الشرف – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون – ٢٠٠٦

لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية

عضو لجنة مشاهدة واختيار الأفلام بمهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية السينمائية الدولية

شاركت فى ترجمة وتحرير كتالوجات مهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية وسينما الطفل السينمائية الدولية

شاركت فى إدارة ندوات محلية ودولية بالمهرجانات المختلفة والمجلس الأعلى للثقافة ومكتبة الإسكندرية

شاركت كعضو لجنة تحكيم النقاد بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة/ممثلة لجمعية نقاد السينما المصريين –٢٠٠٢

مثلت مصر فى لجنة تحكيم النقاد الدولية بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى / ممثلة للاتحاد الدولى للنقاد/FIPRESCI - ٢٠٠٣

عضو فى

* جمعية نقاد السينما المصريين "E.F.C.A" التابعة للاتحاد الدولى لنقاد السينما "FIPRESCI"

* جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين

* اتحاد كتاب مصر

صدر لها

* كتاب "**دراما بلا حدود**" عن السيناريست المصرى عبد الحى أديب - إصدارات المهرجان القومى للسينما المصرية – ٢٠٠٠

* ديوان شعر عامية "**كلام أغانى..؟!!**"- دار النيل - ٢٠٠٤

* ديوان شعر عامية "**شكلى مش زى الصوره**" - إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠٠٥

* كتاب "**شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر**" - إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم كتاب "**عناكب فى المصيدة/ ثلاث روايات روسية**" – المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم الرواية الروسية "**موزاييك الحب والموت**" – المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦

* تحرير وتقديم"**كراسة مصر/ روايتان روسيتان**" – المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦

* كتاب "**توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما**" إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق السينما – رقم ٤٩ - ٢٠٠٦

* ديوان شعر عاميه "**إتفرج يا سلام**"- إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧

* كتاب "**أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان**" – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٩

* ترجمة وتقديم كتاب "**المخرجون – كلاكيت أول مرة**" – إصدارات المركز القومى للترجمة – ١٥٩٦ – ٢٠١٠

* ديوان شعر عاميه "**فى بيتنا شجر التوت**" – ٢٠١٢

* المجموعة القصصية "**الكونت دى مونت شفيقه**" – ٢٠١٢

* ديوان شعر عامية "**كل كلام الأغانى**" – إصدارات مركز الحضارة العربية - ٢٠١٤

* ديوان شعر عامية "**بيقولوا عليّا حمار!!!**" – إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* ترجمة كتاب "**تحت مقص الرقيب**" – إصدارات المركز القومى للترجمة – رقم ٢٠٣٨ – ٢٠١٤

* كتاب "**قراءات نقدية فى العروض المسرحية**" – إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* كتـاب **"سـينما حـول العـالم"** – إصـدارات دار العلـوم للنشـر والتوزيـع – ٢٠١٥

* كتـاب **"دراسـات سـينمائية متنوعـة"** – إصـدارات دار العلـوم للنشـر والتوزيع - ٢٠١٥

* ديـوان شـعر عاميـه **"عيشـة تسـد الـنفس"** - إصـدارات دار العلـوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٥

فـى بـداياتها اسـتمرت تكتـب شـهورا طويلـة مقـالات نقديـة سـينمائية بمجلة الكواكب المصرية بإمضاء **"الآنسة كاف"**

جـذبت بعـض الإصـدارات انتبـاه قمـم الجامعـات الأمريكيـة الراقيـة لتحـتفظ بهـا فـى مكتباتهـا. تتضـمن قائمـة هـذه الجامعـات المرموقة:

هارفـارد – ييـل – أوهـايو – برينسـتون – سـتانفورد – كاليفورنيـا، بيركلـى – كاليفورنيـا، لـوس أنجلـوس – كولومبيـا – أوهـايو – تكساس أوستن – إنديانا

إلى جانب الجامعة الأمريكية بالقاهرة – جامعة بامبرج بألمانيا

جوائز

* فـازت المجموعـة القصصـية **"الكونـت دى مونـت شـفيقه"** بجـائزة أفضـل مجموعة قصصية ٢٠١٢/٢٠١٣ ضمن جوائز اتحاد كتاب مصر

البريد الإليكترونى: nihadibrahim30@yahoo.com

انتهى الجزء الثالث ويليه الجزء الرابع

هذه الموسوعة مكونة من ستة أجزاء

تمر مصر الآن بأعقد وأخطر مرحلة مرت عليها فى تاريخها الطويل. تخوض حربا شديدة الشراسة على كافة المستويات داخليا وخارجيا. يريد عدونا محو ماهية شخصيتنا المصرية وخلخلة روحنا واقتلاعنا من جذورنا وطردنا من بيوت وطننا وتغريبنا عن ذاتنا، ونحن بدورنا واجبنا المواجهة لبناء وترميم النفوس وتشكيل وعى المتفرج والقارىء وإيقاظه وإنقاذه عبر سلاح الفن الذى يُعد من أخطر آليات القوى الناعمة.

لهذا قررت إصدار هذه الموسوعة السينمائية المكونة من ستة أجزاء. يعتمد منهج النقد السينمائى داخلها على النظرة العلمية الموضوعية التحليلية للفيلم السينمائى المصرى والعربى والأجنبى بكل أركانه وطبيعة ارتباطه بالأعمال الأخرى المعاصرة والماضية وكذلك عمق تواصله مع المجتمعين المحلى والدولى. على مدى ألف ومائة وستة وأربعين مقالا ملأوا ثلاثة آلاف ومائتين وثمانى وعشرين صفحة لم يحدث أننى جاملت أحدا؛ لأن مسئولية تثقيف وتشكيل فكر وذوق القراء بمنحهم مفاتيح فن الفرجة على الفيلم السينمائى أمانة فى عنقى أمام الله منذ بداياتى أهم مليون مرة من أى شىء آخر. لقد ساهمت هذه المقالات فى اتساع مداركى الشخصية فى شتى الموضوعات. علمتنى أدقق فى البحث أكثر لتكوين رؤيتى بلا ملل مهما حدث.

إن خطر الفن الهابط وسموم الخطاب الفكرى الموجه المستهدف غسيل العقول أشد فتكا من خطر المخدرات. إنه أقصر سبيل لاغتيال الأجيال وتوجيهها نحو الغفلة والتطرف والتشرد والعنف والجهل واليأس والجمود والجحود قطرة بقطرة دون أن تدرى. كلما أنظر إلى النسبة الغالبة من أحوال السينما المصرية منذ سنوات أستشعر كم أنا غاضبة من تلويث عقول وقلوب الشعب المصرى بهذا الشكل!

أقول ذلك إلى الأستاذ رجاء النقاش رحمه الله الذى أهديه هذه الموسوعة وإلى نفسى وإلى كل من يحاربون المواهب ويكرهون العلم ويستهينون بالفن ويحولون زهوره جحيما. كم من عقليات تم اختراقها بدعوى حرية الفن المزعومة وهى فى حقيقتها فوضى هدامة مدروسة.. كم من أقلام جيدة قليلة للغاية اغتيلت بدون أى ذنب اللهم إلا معاقبتها من نفوس ديكتاتورية مريضة بغيضة مهلكة لا تعرف قيمة الإنسانية ولا تريد لغيرها أن يتنفس ويفكر ويبدع ويتحرر!!!



ناقدة مسرحية وسينمائية وأديبة حرة.. شاعرة.. قصاصة ومترجمة، حاصلة على الدكتوراة فى النقد الأدبي، لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية.



/dareloloom





د.نهاد إبراهيم

موسوعة النقد السينمائي

تشكيل الوعي عبر القوى الناعمة

الجزء الثالث

دار العلوم للنشر والتوزيع